U d'/ of Ottawa
39003002376092

BIBLIOTHECA

29-11-67 Français

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lalittraturecr00bald

LA LITTÉRATURE

CRÉATION, SUCCÈS, DURÉE

DU MÊME AUTEUR

Librairie Hachette :

Gœthe en France. Un vol. in-8.

Études d'histoire littéraire. 2 vol. in-16.

Alfred de Vigny; contribution à sa biographie intellectuelle. Un vol. in-16.

Bibliothèque de Philosophie scientifique.

FERNAND BALDENSPERGER

CHARGÉ DE COURS A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LA LITTÉRATURE

CRÉATION, SUCCÈS, DURÉE

La littérature n'est qu'un fragment de fragments. De ce qui a été fait ou dit, une infime partie fut écrite ; de ce qui fut écrit, une infime partie a été retenue.

GŒTHE.

PARIS

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

26, RUE RACINE, 26

1913

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous les pays.

PN
45
.B25
1913

Droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous les pays
Copyright 1913
by Ernest Flammarion

AVANT-PROPOS

Le terme de *formes littéraires*, dans les pages qu suivent, n'est pas pris au sens étroit de recettes d'expression, de figures de style ou même de genres poétiques. Il a paru légitime de considérer sous un seul angle l'ensemble des moyens dont use la littérature pour *mettre en forme* la matière qui lui est offerte par la vie et qu'elle transmet à sa façon à la société. Ce fonds de sensations, d'idées, de sentiments pourrait à la rigueur exister indépendamment de toute littérature; rien n'empêcherait qu'il fût mis en circulation, dans des groupes humains, par des codes, des traités rituels, des préceptes conventionnels, ou par le moyen d'autres arts.

En face de cette substance fournie par l'expérience et la tradition, la technique spécialement littéraire consiste en un ensemble de procédés qui vont, à y regarder de près, d'un emploi approprié des vocables à la création de types imaginaires, mais faisant, comme on l'a dit, « concurrence à l'état civil », — en passant par le choix des alliances et des groupements de mots, l'agencement des images ou des périphrases, la présentation d'une intrigue, le déroulement d'une action et l'utilisation d'innom-

brables « genres » et variétés littéraires. Admettre d'instinct ou par réflexion telle doctrine sur la valeur de l'épithète ou l'importance du mot noble, disposer un roman selon le modèle de l'*Astrée* ou de *Clarisse Harlowe*, consentir à la prédominance de la pastorale ou du mélodrame, se rallier à la théorie du réalisme ou du symbolisme, imposer au public une figure passagère comme Saint-Preux ou persistante comme Don Juan : autant de *formes*, parmi d'autres, que la littérature emploie, rejette ou modifie, et dont les vicissitudes sont soumises à des conditions qu'il peut être intéressant de rechercher.

Il reste entendu que les œuvres littéraires sont faites en tout premier lieu pour être goûtées, et que « la délectation supérieure des hommes libres », comme disait le philosophe grec, y est d'abord intéressée, ainsi qu'à tous les arts. Mais, dès que l'esprit considère leurs rapports entre elles et avec d'autres phénomènes, comment ne s'inquiéterait-il pas des forces qui semblent les déterminer, des séries de faits dans lesquelles rentrera le chef-d'œuvre le plus avéré, la nouveauté la plus originale comme la plus pauvre banalité ? Toute manifestation littéraire, esthétique en son essence, est sociale par tous ses contacts avec les groupes divers qui la préparent, l'accueillent, la condamnent, l'absorbent : le jeu de pensée et d'art d'un poète peut servir à préciser, chez un peuple, quelques-unes de ses façons de parler et de sentir ; une maxime proférée par un voyant devient quelquefois un commun dicton sur les lèvres des commères.

Ainsi, tout un monde de faits, pour quiconque

n'est pas le lecteur d'un seul livre ou le client d'une variété unique de littérature, propose ses énigmes et attend que l'esprit l'organise, invite en tout cas à philosopher sur la vie des formes littéraires et à offrir, à distance égale de l'esthétique, de l'histoire et de la sociologie, quelques considérations générales qui rendent compte du plus grand nombre possible de phénomènes. « La philosophie, disait Bacon, mourrait d'inanition si elle ne vivifiait ses préceptes par l'histoire » : mais l'histoire, ou du moins la simple constatation des faits, ne souffrirait-elle pas de lassitude si elle n'extrayait pas quelques hypothèses synthétiques de l'amas de détails qu'elle ne se lasse pas d'arracher au passé et à l'oubli ?

Il se trouve que, depuis une quinzaine d'années et sous d'utiles impulsions, diverses enquêtes, dont plusieurs sont remarquables, ont précisé nos connaissances sur nombre de questions, celles qui ont trait aux rapports de la société et de la littérature, à la valeur « représentative » des belles-lettres d'une époque, aux conditions les plus apparentes du *mouvement* en littérature : sur la nature et le sens des grandes réputations, des initiatives et des influences, sur l'action réciproque des diverses nations et de leur génie respectif, combien de certitudes ont été apportées ! Les problèmes qui sont à l'origine du « fait littéraire », de leur côté, ont dû quelques clartés à une psychologie renouvelée et aux efforts d'une esthétique abandonnant décidément ses anciennes catégories pour se rapprocher du réel et surprendre au plus près de sa source l'impulsion créatrice : encore reste-t-il le plus à faire dans ce

domaine, le plus mystérieux parce qu'il met en cause le secret même des individualités.

Historiens littéraires, esthéticiens et critiques, il est impossible de citer tous ceux qui, ces dernières années, ont abordé l'un ou l'autre aspect de la vie des formes littéraires. Mais c'est sans doute devoir quelque chose à tous ceux qui ont touché à ces deux ordres de phénomènes que de les avoir lus; et ce serait faire tort à beaucoup que d'en nommer ici quelques-uns seulement.

Faut-il l'avouer, d'ailleurs? Les remarques de grands artistes réfléchis tels que Gœthe, Flaubert, d'autres encore, ou de critiques initiés, comme Sainte-Beuve, au métier d'écrivain, la pratique assidue de l'histoire littéraire et la lecture des œuvres sont peut-être elles-mêmes les invites les plus efficaces à méditer sur tous ces sujets. Leur principal avantage est de n'introduire, dans des considérations générales, aucune formule sentant trop la scolastique éternelle : le bénéfice est double quand il s'agit d'un livre qui devrait être à la fois, selon l'esprit de la présente collection, une tentative de synthèse et un essai de vulgarisation.

Semblable dessein ne laisse pas de porter avec lui sa peine et son péril. Nul ne peut se flatter de connaître toutes les littératures, n'a lu assez d'ouvrages ou consulté, à leur défaut, assez d'ouvrages de seconde main pour que les faits utiles à interpréter, les phénomènes essentiels puissent être allégués en toute certitude : ils ont été aperçus par un œil qui ne saurait embrasser tout l'horizon. Qui sait si le coin de pays qu'on n'a point exploré ne cache pas

précisément l'accident de terrain, la singularité de flore ou de faune qui démentirait les constatations qu'on a cru faire ailleurs ? A n'être au courant que de quelques époques et de quelques littératures, ne risque-t-on pas de généraliser trop vite et d'ignorer de bonne foi d'autres phénomènes auxquels se briseraient, un peu plus loin, les « constantes » observées dans la zone familière ? D'autant qu'en ces matières il ne saurait être question de *lois*, impératives à tout jamais et opérantes aussi pour des régions soustraites à l'observation : il serait imprudent d'invoquer autre chose que des idées générales, extraites de groupes plus ou moins nombreux de faits dûment constatés. La littérature est un monde si variable et mouvant qu'il est possible assurément de supposer telles conditions qui feraient d'elle, très loin de nous, tout autre chose que ce que nous connaissons : cependant le passé nous fait apercevoir tant de réincarnations de tendances identiques ou analogues, qu'il est malaisé d'admettre des nouveautés ou des singularités possibles, qui seraient beaucoup mieux que de nouvelles combinaisons d'éléments connus. Ou bien ces formes imprévues seraient tellement différentes qu'elles n'auraient plus rien de commun avec ce que nous sommes accoutumés à pratiquer sous le nom de littérature.

La même excuse, ce semble, peut s'appliquer à l'absence de toute hypothèse sur les origines. On ne trouvera ici aucune conjecture sur les formes primordiales de la littérature, son rapport avec les religions ou les mythes, sa place dans la tribu, etc. Mais si l'essence des manifestations littéraires a changé

considérablement depuis les âges incertains, une interprétation de phénomènes plus modernes ne s'en trouverait guère éclairée ; si le fond essentiel est demeuré identique, des remarques étayées sur des époques mieux connues conserveront leur valeur, même sans l'appui que leur donnerait la connaissance de leur préhistoire ; enfin, si les modifications partielles survenues depuis « les origines » donnent la clef des problèmes, on admettra qu'une force analogue de transformation doit continuer son effet dans toute région plus proche de nous et peut donc être repérée dans l'ère véritablement historique. Celle-ci suffirait dès lors à constituer une sorte de philosophie de la vie et du mouvement en littérature.

Il est à peine besoin de le remarquer : si des jugements de goût et l'indice trop marqué de prédilections individuelles se glissent dans les pages qui suivent, c'est par l'effet d'une fatalité ou d'une négligence dont l'auteur préfère s'excuser dès l'abord. Non qu'il réprouve, en sa place, l'aveu des impressions personnelles et qu'il professe un impossible agnosticisme littéraire. « Une chose de beauté est une joie à jamais », et qui ne souhaiterait voir préserver et multiplier ces occasions de jouissance ? Mais la manifestation des préférences est une chose et l'étude des faits en est une autre — et cela autant en littérature qu'en botanique et en astronomie, où rien n'empêche un observateur d'avoir une dilection particulière pour une fleur ou pour une planète, sans que ses classifications ou ses calculs aient rien à en laisser paraître.

Novembre 1912.

LA LITTERATURE

CRÉATION, SUCCÈS, DURÉE

LIVRE PREMIER

adversaire opposition

LES DEUX TENDANCES ANTAGONISTES

INTRODUCTION

Le « fait littéraire » et son principe : exprimer la vie par des combinaisons de mots. — Son antagonisme avec les « formules » exigées par tout milieu social. — De l'un à l'autre de ces pôles opposés, il y a à la fois hostilité et échange, comme dans tous les arts.

Voici côte à côte dans le même livre, *Madame Bovary*, à quelques pages d'intervalle, deux passages qui sont bien, en apparence, de la « littérature » au même titre l'un que l'autre. Dans le premier, Flaubert nous présente une ouvrière rurale, usée par le travail et l'âge :

Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait aux pieds de grosses galoches de bois et, le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin sans

bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient deux longues mains, à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies, qu'elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire; et à force d'avoir servi, elles restaient entr'ouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies...

Un peu plus loin, l'auteur met dans la bouche d'un orateur de comice agricole une allocution de circonstance :

Qu'aurais-je à faire, Messieurs, de vous démontrer ici l'utilité de l'agriculture? Qui donc pourvoit à nos besoins? Qui donc fournit à notre subsistance? N'est-ce pas l'agriculteur? L'agriculteur, Messieurs, qui, ensemençant d'une main laborieuse les sillons féconds des campagnes, fait naître le blé, lequel broyé est mis en poudre au moyen d'ingénieux appareils, en sort sous le nom de farine, et, de là, transporté dans les cités, est bientôt rendu chez le boulanger, qui en confectionne un aliment pour le pauvre comme pour le riche. N'est-ce pas l'agriculteur encore qui engraisse pour nos vêtements les abondants troupeaux dans les pâturages? Car comment nous vêtirions-nous, car comment nous nourririons-nous sans l'agriculteur?...

Un lecteur qui sait ce que c'est que la littérature jugera ces deux échantillons de prose française aussi disparates que s'ils appartenaient à des idiomes complètement différents. Ne soyons pas trop sûrs, d'ailleurs, que personne ne s'y laisserait prendre aujourd'hui, et ne trouverait les *truismes* de la harangue mieux à son goût que le croquis de la petite vieille. Les auditeurs d'Yonville-l'Abbaye, en tout cas, auraient fait sans doute moins bon accueil à la

précise évocation de la paysanne qu'à l'incontestable apologie de l'agriculture : et il faut dire qu'à leur point de vue, ils n'auraient pas eu tort. Mais c'est ici que se manifeste l'opposition latente qui persiste entre deux manières d'utiliser le langage humain : il serait malaisé, en effet, de trouver, rapprochés par le développement d'un même épisode et par l'allusion à des choses semblables, de plus caractéristiques indices des deux pôles entre lesquels oscille l'emploi des mots humains — et par ceux-ci, la manifestation des idées et des sentiments.

L'une de ces tendances a pour objet l'*expression*, l'autre l'*intelligibilité*. L'une s'efforce de traduire de la manière la plus efficace un aspect particulier des choses, l'autre d'interpréter de la façon la plus commode des notions admises.

Supposez que celle-là soit, par aventure, indiscrètement prédominante : elle condamnera le langage à une sorte d'*écriture artiste* qui voudra faire un sort à toutes les nuances des impressions transmises par les sens, aux plus fugaces remous d'une fantaisie d'écrivain. En revanche, la seconde tendance, si elle s'étalait, aboutirait sans faute à une variété de ritualisme verbal, lourd de « clichés » et de phrases toutes faites, et qui élaborerait de la littérature avec des dictons, des lieux communs, des proverbes et des histoires aux péripéties réglées d'avance. Il est rare que la démarcation soit aussi nette entre ces deux zones ennemies, dont la frontière est en général assez mouvante : elles offrent plutôt des limites extrêmes que des catégories entre lesquelles il faille choisir. Mais la vie des formes littéraires est trop

nettement dominée par ces tendances adverses qui polarisent à leur manière les énergies, pour qu'on ne doive pas s'arrêter à les considérer attentivement.

Le *fait littéraire*, dans son principe, « exprime » par des mots un instant de la vie, perçu par un esprit qui ne se contente pas de le traverser, ne prétend pas agir sur lui pour le modifier, mais qui cherche à le fixer en lui donnant un équivalent verbal approprié. Le pouvoir artistique impliqué dans cette espèce de création existe à sa manière à tous les plans de l'humanité. Gavroche s'égaie d'un incident de la rue, et sait trouver l'allusion, l'injure, le *mot* qui en dégagent la drôlerie. Le rythme d'un travail, la cadence d'une marche déclenchent, chez un boute-en-train d'atelier ou de caserne, un refrain, un couplet qu'anime le mouvement de l'heure présente. Un romancier perçoit la ligne émouvante d'une destinée, un dramaturge le choc de personnalités antagonistes, un visionnaire la transcendance des mérites et des fautes : *Manon Lescaut*, *Othello*, la *Divine Comédie* peuvent être impliqués dans une telle intuition. Tout diffère assurément, dans la substance et dans la disposition de ces faits, puisqu'ils vont de l'agencement symbolique de l'irréel à ce qui ne sera peut-être que la frappe d'une expression d'argot : on ne saurait dire cependant qu'il y ait une différence essentielle entre ces manifestations diverses d'une force analogue de l'esprit humain, désireux de rendre apparent, et comme de « transsuder », un moment de la vie.

Le pôle adverse de cette tendance à l'*expression*, c'est en quelque façon la nécessité de la *formule*

dans les sociétés humaines. Des valeurs courantes et déterminées, propres à servir de monnaie d'échange entre les individus et les groupes, utilisent à de tout autres fins les mots et leurs combinaisons : il ne s'agit plus, ici, de fixer « ce que jamais l'on ne verra deux fois », mais de maintenir des moyennes, des sécurités, des garanties : l'instinct social semble s'y employer naturellement, sans trop de souci de l'effort expressif, plus individuel dans son essence et qui, pour être spontané, n'a pas besoin de se communiquer aussitôt.

Chacune de ces tendances, cependant, ne laisse pas de faire appel à l'autre. Comme c'est un même instrument, le verbe humain, qui doit satisfaire à ces deux dispositions, il s'ensuit, en effet, qu'entre *la tendance à l'expression* et *l'adoption de la formule*, subsistent à la fois antagonisme et échange. L'artiste pur a beau se lasser jusqu'à l'écœurement de banalités de forme, d'images, de suggestions, de qualifications qui eurent, peut-être, leur moment de nouveauté, mais qui se sont ossifiées et pétrifiées, que le courant de la vie tend à dépasser et à mettre en défaut : encore lui est-il difficile de n'avoir pas, quoi qu'il en dise, mille attaches avec le banal, le convenu, le « déjà vu » : et surtout, s'il veut trouver un public, il lui faut compter avec les formules secrètes qu'un groupe humain ne manque jamais de porter obscurément en lui-même.

Le « bourgeois », de son côté, s'effare jusqu'à l'effroi des singularités artistiques par lesquelles sont bouleversés l'ordre des idées ou la hiérarchie des mots. Il déclare ne pas comprendre toute association nou-

velle de vocables, l'alliance insolite d'un substantif et d'une épithète, et surtout ces groupements inédits par quoi se renouvelle l'efficacité des images : cependant il traversera lui-même quelques moments supérieurs où la vertu des formules coutumières lui semblera insuffisante et où des créations esthétiques avérées sauront le toucher ; il aura ses heures d'émotion, où « ce qui ne se dit pas d'ordinaire » ne lui semblera plus éternellement contestable.

La vie cherche sa forme et la société sa stabilité : d'où, en somme, des sollicitations contraires qui attirent les combinaisons verbales vers deux pôles opposés, qui font de la littérature un champ clos permanent, souvent insoupçonné, rarement pacifié. Et l'on peut admettre que semblable opposition se retrouverait dans tous les arts : le poncif et le banal, en peinture et en musique, sont des adversaires aussi manifestes de la spontanéité et de l'émotion directe, en même temps que des nécessités aussi impérieuses de diffusion sociale.

Mais cet antagonisme, il faut le dire, apparaît davantage dans la littérature, parce que c'est le langage verbal, son instrument même, qui se trouve être aussi le truchement normal des sociétés. Si des « langues » figuratives et graphiques s'étaient, par extraordinaire, développées dans l'histoire de l'humanité au point de supplanter l'échange verbal des idées, nous trouverions de même, sans doute, un secret conflit engagé entre le sens convenu et stable que prendraient les images ou les hiéroglyphes dans l'usage courant, et l'effort des artistes pour rendre par des formes et des couleurs un meilleur

compte de la vie. Les groupes sociaux s'accommoderaient vraisemblablement du dessin fort simplifié, mais admis et connu, qui signifierait tel aspect des choses, tandis que le pouvoir créateur de quelques-uns s'ingénierait à réintégrer l'expression dans des idéogrammes figés. En face du sage M. Poirier fort satisfait de voir à tout jamais, en image, un chien aboyant lamentablement sur un tombeau, des peintres d'avant-garde, à grand renfort de violet, de pointillisme et de cubisme, s'évertueraient à protester contre des simplifications qui enfermeraient trop souvent les apparences du monde extérieur dans des formes immobiles.

Il en est de même de la musique. Les rythmes prévus, dans une société qui aurait développé l'importance collective de cet art, les modulations admises et classées pour l'expression de certains sentiments, les harmonies acceptées finiraient tôt ou tard par créer des clichés qui serviraient très heureusement de langage conventionnel, mais qui ne sauraient plus s'adapter sans brisures à des associations nouvelles de sentiments et d'impressions. Et il faudrait sans doute de véritables révoltes pour rendre sa souplesse à l'instrument musical asservi à des rythmes, à des groupes ou des suites de notes inamovibles.

On peut observer enfin que la danse elle-même, considérée comme un art expressif, mais absorbée par la marche, le pas et le geste ordinaires, semble fort gênée d'employer à son heure, pour donner une forme chorégraphique à des émotions, les mouvements du corps humain. Pourquoi? Sans

doute parce que ces mouvements sont utilisés surtout à d'autres fins par l'existence courante des hommes en société, et trop habituellement rapportés à ces objets dans notre pensée.

Mais tous ces arts, convenons-en, n'ont pas l'importance sociale, de tous les instants et de toutes les situations, qu'a prise l'activité verbale de l'humanité — dont la littérature est obligée d'accepter la coopération, dont elle sait en général tirer parti, mais dont il lui arrive bien souvent d'avoir à repousser l'intrusion. Ce n'est guère qu'en des moments de crise extrême que les *formules*, en peinture et en musique, subissent l'assaut visible d'une modalité expressive nouvelle : Gluck contre les Italiens, Weber et Wagner contre des formes surannées d'opéra, Delacroix ou l'école de Fontainebleau contre une conception fatiguée de la peinture historique ou du paysage, rendent manifeste, à un moment exeptionnel, l'état de guerre entre le poncif et l'innovation. La lutte, à l'ordinaire, suppose bien des compromis.

Dans la littérature, on peut dire que l'hostilité paraît infiniment moins aiguë, mais que l'opposition reste permanente. Non seulement des moyens d'expression, jadis originaux et efficaces, perdent leur fraîcheur et tombent dans le convenu ; mais toute création est obligée de compter avec des nécessités extérieures ou des habitudes acquises qui la laissent en état d'équilibre, et comme de médiation, entre deux tendances qui ont ainsi part l'une et l'autre à l'existence des formes littéraires.

Tâchons d'isoler ces forces pour connaître leur action.

CHAPITRE I

L'effort vers l'expression.

La genèse du « fait littéraire », phénomène individuel; difficulté de le définir : quelques indications. — Équivalents donnés par des écrivains pour caractériser la conception esthétique : rythme, vision, aperçu. — Élaboration de l'œuvre à venir; le choix des moyens. — Esquisse d'une esthétique fondée sur l'expression plus ou moins absolue. — Dans quelle mesure l'artiste est-il présent dans son œuvre, et celle-ci est-elle représentative de l'homme ?

Rien de plus mal connu, à vrai dire, que l'acte par lequel une intelligence humaine, prenant possession d'un aspect du monde, d'un groupe d'idées, d'une modification du moi, cherche à nouer en un faisceau sensible quelques fils de la chaîne infinie. Nous savons déterminer les *sources* qui fourniront des détails ou une atmosphère à une création poétique; la biographie nous fait connaître les dispositions moyennes d'un auteur qui crée, et nous signale ses crises de cœur et de pensée; l'étude des milieux nous révèle l'orientation d'une époque, les goûts ambiants, les préoccupations dominantes; la filiation des esprits et l'apparentement des œuvres établissent, pour la joie de notre logique, des lignées littéraires soumises à l'hérédité comme les familles

réelles... Mais le simple processus par lequel un esprit isole, de la cohue des phénomènes, un petit nombre d'éléments qui s'organisent ici et non ailleurs, et qui *veulent vivre* autour d'un germe, cette embryologie subtile est malaisée à préciser. Il faudrait, pour l'étudier, percevoir l'invisible et surtout arrêter, dans l'élan qui la constitue, une démarche singulière de l'intellect[1].

Aussi « les crises d'un esprit en mal d'écrire », point de départ absolu de tout fait littéraire, n'ont-elles peut-être pas, dans les traités d'esthétique, la place qui leur revient. Ce serait pourtant le moment primordial dont il y aurait lieu de se préoccuper. Il y a là, à tout prendre, l'utilisation nouvelle, individuelle dans son principe, d'éléments qui appartiennent à chacun ; et soit pour la conception première d'une œuvre, soit pour la série de créations de détail que peut comporter son achèvement, une sensibilité humaine marque d'une empreinte un groupe de phénomènes qui deviennent siens, qu'elle cherche à traduire au dehors par des moyens appropriés. « L'*émotion*, dit Victor Hugo, est toujours neuve, et le *mot* a toujours servi... »

Le monde extérieur et ses prolongements dans notre sensibilité sont naturellement la matière même de la conception. Adapter les formes à une notion nouvelle d'un groupe de faits, c'est à tous

1. Cf. les travaux de W. Dilthey, de B. Croce ; Binet et Passy, *Études de psychologie sur les auteurs dramatiques* dans *l'Année psychologique*, I, 1895 ; Paulhan, *Psychologie de l'invention*, 1901 ; les articles de R. de Gourmont ; de curieuses nouvelles de P. Arcari, *Il pazzo che dorme*, 1907.

les degrés, et même au plus humble, l'effort initial d'un cerveau créateur. Lamartine dit avoir assisté à l'improvisation par laquelle un petit bouvier de son pays inventait dans la nuit un ample chant de fiançailles, « la première ode que j'entendis ». Tolstoï, maître d'école à Yasnaïa Polyana, suscite la faculté esthétique de ses élèves en rédigeant avec eux l'aventure d'un paysan « qui recueille un mendiant dans sa maison et ensuite lui reproche le bien qu'il fait ». Or, le petit Fedka, « choqué de tout détail superflu soufflé par ses camarades », se révèle artiste à sa manière et évocateur réaliste de premier ordre, car il fait vivre, aux regards admiratifs et inquiets du maître, le drame villageois et ses deux personnages. « Il me semblait avoir surpris ce que personne n'a le droit de voir : la naissance de la fleur mystérieuse de la poésie. Je ressentais de la crainte et de la joie comme le chercheur de trésor qui aurait vu la fleur de fougère... » Et, l'œuvre achevée, l'orgueil ingénu du petit Fedka inspire de la mélancolie au grand écrivain : « Je sentais que, depuis ce jour, s'ouvrait pour lui un monde nouveau, monde de plaisirs et de souffrances : le monde de l'art. »

C'est par des approximations de ce genre, du haut en bas de l'activité littéraire, que nous percevons un peu de la nature secrète de cette genèse qui précède l'élaboration d'une œuvre, et qui la pénètre à tel point que l'exécution et la conception s'accompagnent et s'emmêlent.

Une sorte d'isolement, une emprise singulière de l'esprit sur les choses s'y trouve engagée. Ce qu'Epicharme, Cratinos, Socrate attribuaient à l'effet d'une

ivresse ou d'une véhémence quasi divine, la notion platonicienne de la μανία, extase ou possession que ne connaissent que les artistes créateurs, se trouve présent à quelque degré dans toute initiative littéraire. Un *djinn* passait pour souffler ses idées au poète arabe primitif. Selon le tempérament et selon les écoles, cette « inspiration » a paru jouer un rôle plus ou moins important, a été magnifiée au delà de tous les autres éléments du travail littéraire ou subordonné au sens critique, au talent acquis, aux facultés ouvrières ; mais quelque importance qu'on attribue à celles-ci, le fait initial, en littérature comme dans les arts, reste la vive intuition par laquelle se cristallisent, autour d'un noyau soudain, les futurs détails de l'œuvre :

> Tout s'allie et se forme, et tout va naître ensemble.
>
> (A. Chénier.)

Il peut être curieux de rappeler — à défaut des données précises et ordonnées dont l'esthétique expérimentale n'a guère que commencé à se préoccuper, — quelques témoignages significatifs sur ce sujet. Il va de soi, dans ces cas et dans tous les autres, qu'avant l'instant qui a éveillé la vie embryonnaire d'une œuvre future, toute une série d'antécédents s'échelonnent, activité des sens et acquisitions de l'esprit, lectures, adhésion ou résistance à une ambiance intellectuelle, particularités biographiques déterminantes, adaptation ou révolte à l'égard d'un milieu social, etc. Mais le *point génétique* de l'œuvre n'en est pas moins le frêle organisme nouveau qui, agissant à la manière d'un germe, tire à soi, pour

croître et vivre, la substance propice d'un esprit. Rapsodies, annales, mosaïques, chroniques et rapports, imitations alexandrines et arrangements littéraires s'en passent naturellement : telle œuvre d'érudition, en revanche, peut avoir un point de départ aussi vital qu'un poème ou qu'une pièce de théâtre. La forte unité organique, la forme saisissante d'une œuvre n'est possible qu'à ce titre, même dans des régions intellectuelles où l'on ne supposerait guère un tel processus d'existence. « Quand j'ai découvert mes principes, dit Montesquieu dans la préface de l'*Esprit des Lois*, tout ce que je cherchais est venu à moi ; jusque-là je suivais mon objet sans former de dessein ; je ne connaissais ni les règles, ni les exceptions : je ne trouvais la vérité que pour la perdre... » Par une illumination bien connue, l'« éclair de Juillet » révéla à Michelet le vrai principe organique de son *Histoire de France*. Une idée directrice, opérant la synthèse inventive, a présidé de même, semble-t-il, à des œuvres comme les *Origines* de Taine, conçues au milieu des désastres de 1871, ou comme l'*Histoire* de Gibbon, dont la nécessité s'imposa à son auteur, en 1764, parmi les ruines du Capitole, tandis que des moines chantaient vêpres dans le temple de Jupiter.

Le mythe de Prométhée, celui de Pygmalion ont paru, à des esthéticiens du XVIIIe siècle, symboliser parfaitement la flamme singulière qui anime, comme venue d'ailleurs, la sensibilité d'un artiste créateur : et il est rare qu'un rudiment, tout au moins, de création ne se trouve pas au fond de n'importe quelle œuvre, même demeurée à l'état d'ébauche

en raison d'insuffisances diverses. N'a-t-on pas dit que le lecteur ou le spectateur, pour s'intéresser à l'effort du poète, possédait en lui, de son côté, des *traces* de génie? Entendons par là un reflet suffisant de l'effort humain qui tend à créer de nouveaux ensembles et à les rendre manifestes. Le mot de « cristallisation » a les préférences des philosophes modernes : il désigne assez bien, par une extension à la Stendhal de la terminologie scientifique, le passage d'une solution saturée — un esprit dûment préparé — à un groupement géométrique qui est l' « idée » de l'œuvre future. Cependant le fait littéraire n'organise, pourrait-on dire, qu'une portion de l'intelligence qui le conçoit, et n'engage pas toutes ses molécules. C'est un embryon qui peut être relégué à part de l'activité générale de l'entendement, un nœud qui ne rattache souvent qu'un petit nombre des fils qui s'entre-croisent en chacun de nous.

D'autre part, il va sans dire que l'invention poétique intéresse d'autres éléments que les seules idées, l'intelligence pure étant incapable d'entrer en contact avec la vie et devant lier partie avec la mémoire émotive, avec les divers sens qui ont laissé dans l'esprit des apports plus ou moins importants. Le mot de Laplace reste juste, puisque, là comme ailleurs, la nouveauté et l'originalité résident avant tout dans une combinaison particulière d'éléments préexistants : « Les découvertes consistent dans des rapprochements d'idées susceptibles de se joindre et qui étaient isolées jusqu'alors. » Mais ce tour de main original donné au kaléidoscope engage, plus

encore que les idées, les images sous leur forme immédiate ou dans leurs représentants vivaces ou dégradés qui sont les vocables d'une langue. Ceux-ci ne tardent pas à venir préciser dans un certain sens, pour les hommes organisés littérairement, cette « conception » qui ne semble pas d'une nature essentiellement différente, dans son principe, pour les divers ordres d'activité cérébrale.

*
* *

On pourrait dire sans paradoxe que toute genèse ne peut être que *lyrique*, c'est-à-dire que le moment où un germe susceptible de développement s'installe dans l'esprit, recèle, avant tout, les caractères qu'on se plaît à attribuer à une inspiration subjective en poésie. Il se peut qu'un long roman doive se développer, impersonnel à souhait, hors de cette intuition première; peut-être, féconde en conflits secrets, exige-t-elle une pièce de théâtre qui mette ceux-ci en valeur, aboutissant à des personnages fort éloignés de la sensibilité de l'auteur qui les créa. De même dans d'autres domaines : la loi de la gravitation universelle, l'hypothèse de la sélection naturelle, la théorie de l'imitation n'ont plus grand'chose de commun avec l'état véhément que traversèrent, paraît-il, Newton, Darwin ou G. Tarde au moment où ils s'avisaient d'une idée vivace qu'ils ont sentie s'emparer alors de leur esprit.

Pour la littérature en particulier, c'est bien une sorte de mouvement vibratoire qui semble déterminer le passage du non-être à l'être, comme si des

contacts imprévus s'établissaient par là dans le cerveau. Et, contrairement à ce qu'imagine souvent le public, les grandes émotions influent moins directement, à cet égard, que par un contre-coup éloigné sur la genèse des œuvres les plus frémissantes ; le frisson esthétique apparaît fort distinct de l'élan immédiat et direct de la sensibilité. La charitable amante qui se suicida pour procurer au poète médiocre qu'elle aimait l'occasion d'une forte douleur et, croyait-elle, d'une inspiration authentique, se méprenait sur la nature de l'œuvre littéraire autant que sur le talent de son ami. Si Vénus et Bacchus, au gré des Anciens, sont souvent les associés de Minerve, c'est parce que des sensibilités libérées d'une excessive contrainte sont mieux capables d'imaginer des formes d'art : mais combien de chansons bachiques étaient dues à des buveurs d'eau, combien de poèmes érotiques à de pauvres amoureux ! Le rôle de l'expérience directe se borne souvent à quelque chose comme cet enregistrement instinctif de Talma, pleurant dans un accès de sincère douleur, mais retenant, pour s'en servir à l'occasion dans un de ses rôles, le tremblement spasmodique de sa voix à cette heure-là.

L'état d'émotion et de trouble qui, plus ou moins accentué, semble accompagner la genèse littéraire est à l'ordinaire fort éloigné de l'affectivité directe. Ce frisson, d'ailleurs, n'était pas connu des seuls romantiques ou de leurs ancêtres avérés : Boileau n'a jamais hésité à parler de la « fougue poétique » à laquelle lui-même, pour composer, déclarait se ou mettre. Valincour rapporte qu'un jour que Racine

travaillait à *Mithridate* dans le jardin des Tuileries, des ouvriers quittèrent leur travail et l'entourèrent, « craignant que ce fût un homme au désespoir prêt à se jeter dans le bassin ». Et si Flaubert est pris de vomissements en décrivant l'empoisonnement d'Emma Bovary, Sedaine s'évanouit en imaginant être un père qui entend les trois coups annonçant la mort de son fils.

Tous les témoignages qu'on peut rassembler sur une « genèse » littéraire authentique mettent en cause, de près ou de loin, un mouvement, une transmission d'ondes qui semble nécessaire à cet acte particulier préludant à la vie d'une sorte d'organisme invisible et nouveau.

Un rythme extérieur et physique communique ses vibrations à l'esprit. « L'Océan fut toujours pour les travailleurs le grand, l'inépuisable réservoir de la force lyrique. » (L. Daudet.) Et il est probable que la nature, qui se sert de la vibration pour faire passer la matière à la forme, agit de façon identique dans l'esprit humain : les poètes anglais ont bien connu les effets de l'oxygène des plages, de l'ozone des cimes sur la mise en mouvement des facultés créatrices ; ils les ont célébrés avec une sorte de passion mystique. Mais même des hommes qu'on imagine volontiers comme de sédentaires bureaucrates ont éprouvé ce coup de foudre. « Vous sentez, disait Buffon, un petit coup d'électricité qui vous frappe à la tête et vous saisit en même temps le cœur : voilà le moment de génie. »

La sensation d'une gêne, d'une inquiétude que pourra seule calmer la combinaison nouvelle s'ac-

compagne, chez beaucoup d'écrivains, de la perception d'un rythme indéfinissable, qui est le pressentiment de l'œuvre future; un mouvement imprécis se prolongera et se manifestera dans la pièce de vers ou de prose qui va naître. Est-ce pour cette raison que le rythme du pas semble produire une action libératrice sur nombre d'intelligences? Dans la fameuse anecdote où Rousseau a conté l'effet qu'il ressentit dans sa promenade d'été, en lisant la question mise au concours par l'Académie de Dijon, on discerne comme un prolongement cérébral de la marche. Il s'arrête sous un arbre, « l'esprit ébloui de mille lumières; des foules d'idées vives s'y présentent à la fois avec une force et une confusion qui me jeta dans un trouble inexprimable; je sens la tête prise par un étourdissement semblable à l'ivresse ». Il traverse ainsi un quart d'heure d'une extraordinaire agitation, et la *Prosopopée de Fabricius* sort directement de cette effervescence qui marquera toute sa vie. « Je vis un autre univers, et je devins un autre homme ».

On connaît les chevauchées d'un Byron, d'un Lamartine, d'un d'Annunzio, les promenades de V. Hugo, Dumas fils ou F. de Curel, les parties d'aviron de Shelley ou de Maupassant. Th. Gautier se faisait secouer sur l'impériale d'un omnibus pour rêver plus activement à l'œuvre projetée. Gœthe septuagénaire écrivait les strophes de l'*Elégie de Marienbad* à chaque relais de la route de poste qui l'éloigne d'Ulrique de Levetzow. L'espèce de genèse complémentaire que constitue l'élaboration d'une idée, la mise en mouvement de systèmes partiels d'idées,

d'images et de mots paraît bien, de son côté, facilitée par des circonstances analogues, qui peuvent ainsi reproduire dans le détail le phénomène dont s'accompagne la perception de la pensée maîtresse.

La musique, étant dépositaire de rythme et de vibration, possède une efficacité analogue. Combien d'écrivains modernes ressentent son prestige à la manière d'un héros de Maupassant, « emporté, dès que le flot sonore des instruments l'avait touché, dans une sorte d'ivresse nerveuse qui rendait son corps et son intelligence incroyablement vibrants. Son imagination s'en allait comme une folle, grisée par les mélodies, à travers des songeries douces et d'agréables rêveries. » Mais ici, un brouillard indécis baigne encore l'œuvre d'art à réaliser; celle-ci se dégage, au contraire, de l'obsession acoustique et semble en somme la prolonger, lorsque Lamartine éprouve que le « branle alternatif » de la cloche sonnant la mort de sa mère donne un rythme à sa douleur et transforme ses sanglots en un thrène émouvant. Schiller, au moment où il se disposait à composer certains de ses poèmes, en pressentait l'élément musical plutôt que le réel contenu. Alfieri, Kleist, des modernes comme nos symbolistes, un C. Mauclair, un Ch. Guérin, ont nettement ressenti l'efficacité des accords et des sons. Ne la croyons pas caractéristique d'un mode d'inspiration décadente. Gœthe l'a subie; Dumas fils écrivit *Denise* « en musique »; Bourdaloue jouait du violon pour se préparer à composer ses sermons. Des orateurs — Gambetta par exemple — établissaient leur circulation mentale en disant d'abord des phrases sim-

plement sonores, faites d'adjectifs et de substantifs de faible signification, pour se donner une sorte d'élan tout musical.

Pareille mise en train, il est vrai, pour des sensibilités qui ont discipliné leur verve et soumis l'inspiration à l'habitude, ou qui éprouvent vivement la volupté de l'écriture, semble résulter du simple attrait exercé par les outils matériels du métier. « Une feuille de papier blanc est sur ma table, dit Nietzsche, je la regarde et muse, gêné par la multitude inextricable des sujets, des sentiments, des pensées qui se pressent et veulent qu'on les écrive. » Et W. Scott : « Dès que j'ai mon papier devant moi, tout coule assez aisément. » On sait l'espèce de mise en scène par laquelle Machiavel, Buffon, A. de Musset précipitaient le travail de composition et se mettaient, au moment d'écrire, dans un état cérébral particulier.

A beaucoup d'écrivains, il faut « un premier mot », comme disait Mme de Staël : c'est-à-dire que leur faculté de création a besoin d'un germe déjà verbal pour agglomérer un microcosme nouveau à l'entour d'un rudiment venu d'ailleurs, et resté dépositaire de virtualités indéfinies. A mesure que notre culture est faite d'un plus grand nombre de données livresques, ce genre d'impulsion a chance de se développer. « Sais-tu ce que c'est qu'un *motif*? dit un personnage de G. d'Annunzio. Une petite source d'où peut naître un troupeau de fleuves, une petite semence d'où peut naître une couronne de forêts, une petite étincelle d'où peut naître une chaîne d'incendies sans fin : bref, un noyau producteur de

forces infinies. Dans le monde des origines idéales, il n'y a pas un être plus puissant, un organe de génération plus efficace. Et pour un cerveau actif, il n'y a pas de joie plus haute que celle que peuvent lui donner les développements d'une telle énergie. » C'est à ce titre et à cette condition que les idées-mères des œuvres littéraires, anecdotes ou pensées, intéressent la critique. Qu'elles viennent du dehors sous une forme livresque et déjà littéraire, qu'elles viennent de la vie par l'observation, peu importe : elles communiquent une impulsion à l'esprit, et sont l'ovule de l'organisme futur. Des séries d'œuvres s'enfantent ainsi, souvent grâce à un élément qui, accessoire antérieurement, deviendra prédominant désormais. Une réflexion personnelle sur « l'honneur de la signature, de la raison sociale », devient le pivot du *Fromont jeune* de Daudet : l'œuvre d'A. France est faite pour une bonne part de souvenirs de lecture diligemment ouvrés. Les *mythes* sont, par excellence, des « motifs » animateurs de cette sorte, puisqu'ils restent dépositaires d'un sens latent qui a été éprouvé et vérifié par les générations, et qui pourra se développer selon des modalités humaines nouvelles.

D'ailleurs les mots, à eux seuls, et les alliances de mots jouent souvent un rôle analogue, en vertu des harmoniques imprévus qu'ils éveillent dans un esprit où ils trouvent un milieu approprié. Qui ne connaît la page fameuse où Edgar Poe, documentant par une confidence personnelle cette « philosophie de la composition » dont il déplorait déjà l'inexistence, attribue au mot *nevermore* une valeur essentielle et germinative pour son poème du *Corbeau*, ce *jamais*

plus ayant déterminé toute la mise en scène et l'affabulation progressive de l'œuvre? Combien de splendeurs lyriques ont, sans qu'on s'en doute, un point de départ de ce genre! Victor Hugo, si sensible aux obscurs frémissements étymologiques des vocables, a souvent obéi à de magnifiques prestiges verbaux. Bien des refrains ont engendré les chansons qu'ils paraissent résumer. A. Theuriet a conté que quatre vers de Millevoye avaient été pour lui le *clinamen* « qui pousse les molécules les unes vers les autres », produisant la secousse de toute sa vocation. La nécessité d'un chant alterné, d'une mise en scène, peut même sortir de ce germe initial : témoin ce *Dialogue entre le jeune homme et l'étrangère* d'Angellier, issu d'un vers que le poète avait accueilli dans son esprit et qui s'était nourri peu à peu d'une substance robuste :

N'ôte pas tes regards de mes yeux, étrangère.

« Lorsqu'une anecdote, un mot, une image, disait Chamisso, me touche du côté de la patte droite, j'ai l'impression que d'autres seront émus comme moi, et dès ce moment je lutte péniblement avec le langage, jusqu'à ce que cela *sorte*... »

*
* *

Mais de toutes les incitations esthétiques dont les sens sont l'occasion, celles de la vue sont assurément les plus fécondes. Vigny proposait de considérer « le regard et la pensée comme une même puissance ».

Si l'odorat et le goût sont par excellence liés à la mémoire, au souvenir, c'est bien par le sens de la vue que l'artiste entre en communication principale avec le monde extérieur : comment, dès lors, le rythme des sensations optiques ne continuerait-il pas son effet sur l'activité créatrice?

Il est rare cependant que la perception visuelle directe, gage et condition, dans bien des cas, d'une sensibilité d'artiste, soit immédiatement génératrice de littérature. De grands descriptifs, des évocateurs émérites du monde extérieur, ont souvent l'air de ne pas voir les choses qui bientôt devaient solliciter leur plume : le rythme de leurs sens, pour être visuel, ne comporte pas le même genre d'attention qu'exigerait l'activité d'un topographe, d'un soldat, d'un naturaliste. La coagulation des images se fait autrement, et plus tard, et des échanges paraissent s'opérer ici entre divers centres d'association, le rythme animateur pouvant être d'une autre nature que les matériaux mis en œuvre, souvenirs de couleurs, de formes et de lumières.

Nombreux, en revanche, sont les cas où une œuvre imaginaire trouve son point de départ dans des combinaisons de résidus visuels ou de fantasmagories. Horace Walpole, en juin 1764, se réveille d'un rêve qui le hantera tout le jour; le soir, il se met à sa table et commence à écrire « sans savoir ce que j'allais rédiger ou raconter : l'œuvre s'est développée entre mes mains », et c'est le bizarre *Château d'Otrante*. Le sujet de plusieurs ballades de Gœthe, des années durant, occupait son esprit « comme de plaisantes images, de beaux songes qui allaient

et venaient ». D'autres poésies s'imposaient à lui plus impérieusement, et l'obligeaient à écrire dans une sorte « d'état de rêve ». Ce n'est pas sans raison que Bacon et Hobbes tenaient la vision intérieure pour la source même du pouvoir poétique. Addison voyait dans l'imagination une sorte de sens visuel étendu, capable de rendre présentes les choses absentes. Aussi des sensations optiques semblent-elles manifester un premier indice d'existence, même pour des œuvres qui n'ont rien à voir avec le monde coloré ou plastique. Pailleron avait d'abord « une impression, une image qui passe par la tête et qui est tout à fait indéfinissable. »

Dans l'essai cité plus haut, E. Poe déclare qu'une histoire digne de ce nom « doit être élaborée jusqu'à son dénouement avant que rien en soit essayé par la plume » : il faut la « voir » d'un bout à l'autre; c'est le procédé de Racine qui « n'avait plus qu'à écrire » des tragédies dont la disposition était complète dans son esprit. Percevoir ainsi le cours d'une action imaginaire, avec les incidents qui la rendront dramatique, humaine et vivante, c'est là une opération mentale qui, chez la plupart des réalisateurs littéraires, paraît s'accompagner de phénomènes qui procèdent de la vision, d'une vision intérieure que Flaubert, par exemple, tenait à distinguer expressément de l'hallucination.

N'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste, écrivait-il à Taine en 1868, à celle de l'homme vraiment halluciné. Je connais parfaitement les deux états; il y a un abîme entre eux. Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur; vous sentez que votre personnalité

vous échappe; on croit que l'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie: c'est quelque chose qui entre en vous. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est... Souvent cette vision se fait lentement, pièce à pièce, comme les diverses parties d'un décor que l'on pose; mais souvent aussi elle est subite, fugace comme les hallucinations hypnagogiques. Quelque chose vous passe devant les yeux; c'est alors qu'il faut se jeter dessus avidement.

Même un compositeur comme Mozart, pour indiquer l'heureux équilibre d'une partition projetée, se sert d'une métaphore empruntée à l'ordre optique et non auditif : « Je l'embrasse d'un seul *coup d'œil* » disait-il. Et Gœthe désignait du terme d'« aperçu », l'espèce de schéma vital qui, entre la flatteuse et commode rêverie et le labeur conscient de l'artisan littéraire, vient garantir la future unité d'un écrit, « apportant la lumière et l'ordre dans une masse encore désordonnée » et faisant converger vers un point la disposition des détails. Un *plan* est, sans doute, une transposition logique et consciente de cette intuition; mais un plan n'est déjà plus qu'un squelette, un résumé exsangue, propre tout au plus à servir d'aide-mémoire et à évoquer l' « aperçu » initial auquel Gœthe attribue, dans ses considérations esthétiques, une importance persistante : il n'hésitait pas même à le placer à la base d'une création dramatique émouvante et complexe.

La première idée d'*Hamlet*, disait-il à Eckermann le 11 mars 1828, l'apparition, devant son esprit, du sens général de l'œuvre avec le détail des situations, du caractère et du dénouement que dominait son *regard intérieur* : c'était là un don gratuit du ciel, sur lequel le poète

n'avait eu aucune influence immédiate, bien que la possibilité même d'un tel « aperçu » dût supposer en tout cas un esprit fait comme le sien. Il avait, ensuite, à son entière discrétion la conduite des scènes et le dialogue des personnages, il pouvait y travailler chaque jour et à chaque heure, et en faire, des semaines durant, l'objet de son labeur...

D'ailleurs cet « aperçu », chez beaucoup d'écrivains et peut-être chez Gœthe lui-même, ne se produit pas au moment de la genèse poétique : il suivrait plutôt un intermède de sourd malaise, de rythme imprécis ou de perception chaotique; avec lui apparaîtrait un principe d'organisation et d'ordre dans le tumulte préparatoire ou la rêverie préalable. Une sorte d' « illumination », au gré des plus conscients, semble marquer le passage des opérations intellectuelles imprécises à l'idée organisatrice d'une pièce ou d'un roman. Il est possible que cette image intérieure ne soit qu'en partie réalisée dans l'œuvre à venir, ou même que l'élaboration artistique la fasse disparaître entièrement; elle n'en a pas moins été une sorte de schéma autour duquel, *par lequel* ont pu s'organiser des fragments arrachés à la réalité et redevenant à leur manière de la vie. Sans doute, les œuvres faites « sans nécessité » ne la supposent en aucune façon; d'autre part, le rythme profond de l'appareil des sens chez chacun de nous — visuels ou auditifs — ne laisse pas de varier selon des modes différents ces limbes indistincts de l'activité créatrice.

A défaut d'une impérieuse impulsion extérieure, une telle vision a dû s'imposer, à quelque degré, à

tous ceux qui prétendaient isoler du monde un groupe vivant de phénomènes. Il n'est pas sûr qu'elle soit spécifiquement différente chez l'écrivain qui opère sur la réalité prochaine, chez celui que des souvenirs inspirent, chez cet autre qui voudrait faire appel à des choses transcendantes. Maupassant est forcé par son maître Flaubert à « faire voir d'un seul mot en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent ou le précèdent »; Chateaubriand entrevoit « une ombre, que longtemps après j'appelai Cymodocée, qui se dessina vaguement dans ma tête, aucun trait n'en était arrêté. Une fois Cymodocée devinée, je m'enfermai avec elle, comme cela m'arrive toujours avec les filles de mon Imagination : mais, avant qu'elles soient sorties de l'état de rêve et qu'elles soient arrivées des bords du Léthé par la porte d'ivoire, elles changent souvent de forme... »

On pourrait croire que, chez les auteurs dramatiques, l'intuition créatrice se manifeste surtout, de leur aveu, par une notion de conflit et de lutte : Fromentin nous a présenté, dans *Dominique*, un apprenti dramatiste, Augustin, qui aligne des noms avec des indications de tempérament, de condition et d'âge, et qui laisse entrer en bataille ces personnages imaginaires. F. de Curel, entrevoit d'abord, peu discernables, de purs fantômes qui sont ses futurs protagonistes. O. Ludwig, auteur d'un *Forestier* bien connu dans la littérature allemande, aperçoit intérieurement, « dans un éclair », pendant l'audition d'une symphonie de Beethoven, la figure de son héros dont il ne sait rien encore, mais qui

affirme d'un geste têtu la valeur de son bon droit : et Ludwig tentera d'écrire le drame de la justice subjective. Sardou *apercevait* d'avance ses personnages en scène. R. Wagner a *vu*, nettement individualisés, plusieurs des héros de ses drames, et a fait converger l'économie de ses livrets d'opéra vers des attitudes ou des scènes déterminées.

De l'intensité de cette vision a paru dépendre, pour des artistes très exigeants, la netteté de toute forme. « Il faut, disait Flaubert, que la réalité extérieure entre en nous à nous en faire presque crier pour la bien reproduire; quand on a son modèle net devant les yeux, on écrit toujours bien. » Et il se plaisait à répéter l'axiome de Gœthe : « Tout dépend de la conception », selon lequel se concentrent, dans les linéaments de l'illusion intérieure primitive, toutes les modalités de l'œuvre future, repliées et emboîtées l'une dans l'autre comme les pétales de la fleur dans le bourgeon naissant.

Sans doute convient-il enfin de rattacher à cet ordre de phénomènes le rôle joué par les stupéfiants et les excitants dans l'élaboration de tant de nouveautés littéraires. Il résulte de leur emploi une liberté accrue dans les associations d'images, comme si ces moyens libéraient la fantaisie du contrôle indiscret de la raison, de la hantise gênante des exigences sociales : mais leur rôle ne va guère au delà, semble-t-il; et le bon Schiller, qui amassait dans le tiroir de sa table des pommes pourries, devait sans doute à ce modique excitant le même genre d'ivresse que les grands « pervers » de la littérature, Hoffmann ou De Quincey, ont pu demander au punch

ou à l'opium. Là comme ici, les combinaisons d'idées et de souvenirs se trouvaient facilitées, sans que leur nature ou leur intensité aient pu rencontrer, dans ces adjuvants, un bénéfice particulier. L'excitation au travail, chez les vrais artistes, vient du sujet lui-même : mais il va de soi que des conditions physiologiques déterminées peuvent y aider.

*
* *

L'espèce de volte-face, de tressaut qui fait de la conception littéraire un acte obstinément individuel, ne s'arrêtera là que pour les insuffisants ouvriers : une idée, une œuvre entrevue ne dépassera point pour eux cet état embryonnaire : toute rêverie en comporte de pareils. Pour franchir véritablement les limites des limbes et trouver sa forme visible, le germe devra se développer ; or, individualisée déjà au point obscur de sa genèse, l'œuvre d'art authentique continue à isoler à sa manière l'écrivain, tout en faisant de lui le point de rencontre de lignes innombrables qui le rattacheront au reste de l'univers.

« Un « aperçu » authentique, disait Gœthe, doit être regardé comme une maladie qui vous a été inoculée » : c'est-à-dire que le germe artistique, susceptible de vie, qu'un esprit réceptif a reçu et que ne vient pas « forcer » une personnalité exubérante ou étouffer un insuffisant génie, se développe de lui-même selon des lois particulières. Le merveilleux égoïsme d'un esprit ainsi fécondé, sachant tirer à lui les forces nourricières propres à une croissance harmonieuse, a été souvent observé :

ses contacts avec le monde sont des annexions plutôt que des alliances, et c'est bien une sorte de gestation qui amène, jusqu'à l'embryon dont il est le réceptacle, ce qui est propice à son développement. « Je suis, disait l'excellent Ballanche méditant un livre, comme une femme grosse qui porte toujours son fruit avec elle. » Et Vigny, avec une autre image :

> Lorsqu'une idée neuve, juste, poétique, est tombée de je ne sais où dans mon âme, rien ne peut l'en arracher; elle y germe comme le grain dans une terre labourée sans cesse par l'imagination. En vain je parle, j'agis, j'écris, je pense même sur d'autres choses : je la sens pousser en moi, l'épi mûrit et s'élève, et bientôt il faut que je moissonne...

Zola ne fera pas dire autre chose à son porte-parole Sandoz, dans l'*Œuvre*, avec plus de romantisme physiologique, il est vrai : « le germe apporté dans le crâne mange la cervelle, envahit le tronc, les membres, ronge le corps entier... »

Sous l'exagération naturaliste, reconnaissons dans des déclarations de ce genre — et il serait aisé d'en accroître le nombre — l'équivalent de ce qu'affirmait Dante, lorsqu'il disait que le dessein de sa *Vita Nuova* avait « germé d'une semence tombée du ciel par hasard. » Quels que puissent être les emprunts faits à des modèles puisque l'invention la plus hardie n'est souvent qu'un faisceau d'imitations), l'artiste a créé du nouveau dès qu'une cohésion organique maintient cette combinaison, qui est la sienne, et dissimule dans un vivant tissu

> La couture invisible et qui va serpentant
> Pour joindre à son étoffe une pourpre étrangère...

Enfin, l'on peut admettre, nous l'avons dit, que mille « genèses » partielles complètent le travail de l'artiste ; il arrive même que l'idée première se trouve évincée par une cadette mieux armée, et qu'un motif secondaire prenne, dans l'œuvre totale, une place exubérante dont l'idée primordiale devra tant bien que mal s'arranger : beaucoup d'œuvres connues offrent des exemples de parasitisme, de surcharge ou d'entrecroisement dus à une opération mentale de ce genre.

*
* *

Pour se manifester au dehors et se révéler, l'effort de l'artiste vers l' « expression » conserve, en principe, le choix des moyens : c'est-à-dire que tous ces « rythmes », ces « fantômes », ces « schémas » ou ces « atmosphères », qui précèdent l'irruption hors des limbes, devraient être conduits et guidés dans le choix des réalisations, par une sorte de loi intérieure et de nécessité qui leur imposerait tel ou tel vêtement. De frêles impressions de silence ou de nuit, de minces nuances de mélancolie ou de joie valent-elles qu'un tableau défini les encadre? Certaines crises aiguës, faisant fluer jusqu'aux pointes toutes les énergies de deux êtres antagonistes, sont déjà du drame, constituent « la scène à faire » et s'accommoderaient mal de procédés purement narratifs : de ceux-ci relèvent, plutôt que du théâtre, des intuitions qui mettent en cause la modification des êtres par la durée, leurs variations dans le temps et la destinée : un livre tel que l'*Education sentimentale* serait d'avance trahi par le drame.

Le choix parfait, la soumission absolue à l'objet comporteraient, en réalité, l'option *entre différents arts*. L'idée initiale devrait pouvoir « appeler » à sa guise des systèmes artistiques entièrement différents, sculpture ou musique, décoration ou littérature, que séparent dans la pratique des cloisons qui semblent étanches. C'est à cette secrète exigence que répondent souvent les modes divers d'activité d'un même artiste, variété de créations d'un Léonard ou d'un Michel-Ange, dessins et lavis de V. Hugo et de Gœthe, vocation première d'un Gautier, d'un Rossetti, d'un Keller, caprices d'un H. Bataille, don musical d'un Rollinat. C'est d'elle aussi que relèvent, à certains égards, les tentatives faites pour réaliser une esthétique complète, la tragédie grecque, l'opéra de la Renaissance, le drame wagnérien, où la mise en scène, la gymnique, la musique et la poésie se trouvaient réunies : une perception complexe, dans l'esprit de certains créateurs, sollicitait ainsi une combinaison harmonieuse de moyens variés d'exécution.

Pratiquement, le choix des procédés est imposé à l'artiste par des raisons qui sont souvent moins intrinsèques. L'éducation, le métier, les modes ambiantes, la nécessité de produire inclinent à leur façon, modifient ou dévient, fortifient ou étriquent l'organisme qui naît à la vie. Les « genres », ces fameux « genres » dont il a paru si simple de se servir comme de réalités vivantes, sont le plus souvent des compromis entre l'effort créateur et mille exigences de réalisation, des appâts temporaires, des commodités épisodiques, des particularités du

caractère et du tempérament. Combien de pièces de théâtre qui ne sont cela que pour des motifs alimentaires! Bien des poésies lyriques dissimulent une création épique, incapable d'un grand effort pour se risquer. Et qu'elle est longue, la liste des romans qui ne sont que des élégies ou des madrigaux déguisés!

Un système d'esthétique fondé sur l'effort expressif intégral, et qui s'inquiéterait des autres arts en même temps que de la littérature, pourrait établir une classification fondée sur le principe suivant : dans quelle mesure l'œuvre d'art se détache de l'esprit qui l'a conçue; entre l'embryon encore engagé dans une sensibilité, et la réalisation complète d'un organisme qui ne tiendrait plus par rien à son créateur, quels stades intermédiaires seraient possibles?

1° La conception artistique se dégage à peine de son auteur; l'expression reste comme intérieure : c'est l'état de rêverie qui a souvent été caractérisé, qui fait partie, chez beaucoup d'écrivains et de musiciens, de la sensibilité professionnelle, mais que connaissent surtout les amateurs, les artisans mal préparés, les « ratés ». « Elle mène au vague des idées, dit Vigny, les pauvres âmes qui ont le désir de la pensée et qui sont amoureuses d'elle, sans pouvoir l'atteindre et lui trouver une force solide et complète »; elle est, au contraire, le « prélude des grandes créations » pour des organisations mieux armées : des « réalisateurs » tels que F. de Curel la considèrent comme une nécessité du métier d'écrivain, à condition qu'elle ne soit qu'un premier stade, un prologue et comme une préhistoire. Elle est satis-

faite de son inefficacité, se complaît en soi-même chez d'innombrables dilettantes : il arrive, on le sait, qu'elle leur semble plus belle que toutes les réalisations de leurs contemporains.

2° La disposition expressive se traduit aussi directement que possible, n'entend ajouter aucun élément intellectuel, aucun surplus rationnel, aucune déviation technique à ce qui fait son charme, sa singularité, son caractère *unique* et son délice spécial. Impressionnisme musical et pictural, *Stimmung* en poésie, arcanes mallarméens, étrangeté voulue du vers libre, emploi subjectif des vocables, couleur des voyelles : autant de moyens dont usera cette tendance. Elle se concilie avec la plus entière sincérité — une sincérité ingénue qui peut inspirer un regret, plus tard, à un artiste évoluant vers une forme plus extérieure.

> ... quelquefois, au contact dur
> De mes strophes trop ordonnées,
> Je souffre d'un regret obscur
> Pour l'art de mes autres années.
>
> J'étais libre alors du souci
> D'atteindre à la forme parfaite :
> Pourquoi ne suis-je pas ainsi
> Resté naïvement poète ?
>
> (Ch. Guérin.)

3° Peu « objectif » encore, l'artiste entend néanmoins communiquer son état d'âme en se servant de moyens expressifs admis et connus : il cherche à l'extérioriser sans le dénaturer, à faire passer, non des idées ou des représentations trop précises, mais

des impressions telles quelles, dans la sensibilité de ses auditeurs, spectateurs ou lecteurs. La musique instrumentale, sous sa forme la plus libre, correspond à ce degré de l'art; la sculpture à la Rodin, toute une variété de paysages en peinture, le décor scénique tel qu'il est traité par les artistes russes d'à présent, la façon dont O. Ludwig entendait l' « émanation » théâtrale, — propre à impressionner le spectateur en dehors même de l'action, — l'art décoratif en général s'y rattachent plus ou moins. En littérature, le symbolisme des poètes de 1890, l'importance du refrain ou du chœur, l' « atmosphère » dont se préoccupe un romancier ou un metteur en scène, le laisser-aller direct et spontané des maîtres de l'humour ont évidemment rapport à cette esthétique, efficace surtout par les dispositions qu'elle sait susciter dans l'âme du public.

4° Des formes préétablies reçoivent, déjà éloigné de son premier berceau, l'organisme naissant. L'intelligence, la science, la combinaison, la technique ont fait prévaloir tel ou tel « genre », tel ensemble de moyens, tel vocabulaire ou tel mode de développement. Le bon ouvrier se sent parfaitement à l'aise dans tout un réseau d'entraves qui effraient le médiocre artisan, qui gênent parfois le créateur trop plein de son sujet. Une sonate correcte, une symphonie, une architecture sagace, une ode excellente, un vaudeville qui se tient, une tragédie bien conduite ou un roman filé avec habileté pourront sortir de ce mariage d'un tempérament créateur avec une tradition équilibrée. C'est parmi les types issus de ce mode esthétique que l'ensei-

gnement des lettres a le plus de chance de trouver des « classiques » au sens scolaire du mot.

4° *bis*. Le cadre, la technique prédominent sur toute nécessité interne de croissance; l' « aperçu » artistique est trop frêle pour supporter la mainmise des forces extérieures. La virtuosité se tire de cette difficulté et soutient la gageure d'un déploiement disproportionné avec la vitalité du germe : un concerto, une cantate, un morceau de musique descriptive ou un poème symphonique, un vaste poème épique selon les « règles », une tragédie de collège, un panneau de peinture officielle, un édifice mis au concours risquent souvent d'illustrer cet incontestable déplacement d'équilibre. L'art qui démontre, la poésie à tendance, la pièce à thèse et la musique à programme sont à leur manière des variétés significatives de ce type de demi-création.

5° L'artiste a poussé et précisé sa conception, l'a nourrie de toutes les sèves sans permettre à une tutelle indiscrète de faire intrusion dans le développement de cette belle plante. La *pathetic fallacy*, le sentimentalisme ont disparu entièrement : l'effort expressif de l'artiste a atteint cette « objectivité » dont parlent les philosophes. En argot d'atelier, l'œuvre est de celles « dont on peut faire le tour », derrière lesquelles « l'air circule » : rien de trop personnel ne semble plus s'attacher à des entités issues d'une sensibilité humaine, mais désormais déliées de leur auteur et devenues, pourrait-on dire, des êtres distincts. Une technique antérieure a pu se rencontrer à point pour recueillir ces créations; les chefs-d'œuvre de Racine ou de Shakespeare, la *Divine*

Comédie, la *Légende des Siècles* bénéficient assurément de précédents que leur offrent la croissance d'un genre, l'état d'une variété définie de littérature : mais il semble que le moule, ici, ne soit fait que pour recevoir sa matière, pour être rempli par elle, et que la « création » soit complète : la convenance est aussi parfaite que possible entre les exigences d'une forme et les virtualités d'un sujet, et cette heureuse appropriation se retrouve, du centre à la périphérie, dans tous les détails de l'ensemble. Surtout, la création est un *objet*, existant désormais et peuplant l'univers d'un élément de plus. La sculpture semble le moins malaisément se hausser jusqu'à cette espèce de « ronde bosse » supérieure ; un portrait génial, la figuration de types d'humanité par la poésie et la musique au théâtre, certaines réussites de l'épopée ou du roman sont, par excellence, le fait d'un effort expressif allant ainsi jusqu'à la réincarnation, totale et sans aucun résidu personnel apparent, d'une idée artistique dans une œuvre vivante. C'est l'instant où la « forme » initiale, qui reste une forme dans la mesure où elle est malgré tout l'enveloppe d'une intuition créatrice, est devenue « substance » à son tour.

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

*
* *

A quel degré une sensibilité d'artiste demeure-t-elle impliquée dans les œuvres qu'elle a produites ?

L'œuvre est-elle toujours expliquée par l'homme? Peut-on même, dans tous les cas, dire que les formes littéraires, en particulier, sont révélatrices de celui qui les créa, lui ressemblent et le représentent? Autant de questions auxquelles, en général, nous passons outre beaucoup trop aisément, et que le romantisme, en particulier, a négligées : il est si commode de faire d'une vie humaine le commentaire d'un livre, d'établir une équivalence parfaite entre l'œuvre et l'homme, de chercher celui-ci dans celle-là ou d'interpréter l'une par ce que nous connaissons de l'autre !

Nous verrons plus tard que la littérature ne saurait se donner pour l' « expression de la société » que sous le bénéfice de multiples réserves. C'est, de même, avec d'extrêmes précautions qu'il faut chercher, dans les formes littéraires, l'aveu immédiat des âmes, l'explication de la destinée d'un homme, les fragments de « vastes confessions » qu'on pourrait interpréter avec l'assurance d'un scrutateur de consciences. Les indiscrétions biographiques correspondent plus souvent à la curiosité et à la badauderie du public qu'à la réalité des faits littéraires; et, pour des exemples notoires d'égotisme transcendant, que de conjectures simplement ingénieuses ou scandaleuses sur l'équivalence d'un livre ou d'une pièce avec une disposition morale ou un accident extérieur! Coleridge a forgé un mot anglais (*aloofness*, rupture de contact) pour exprimer ces rapports, souvent très lâches, entre l'œuvre d'art et le moi de l'artiste. Le génie créateur est l'illogisme même et la méthode de critique biographique pure est loin de répondre

à la variété des phénomènes littéraires ou même de s'appliquer aux plus notables de ceux-ci.

Évaluation délicate, en effet, qui prétend aller de l'œuvre à l'homme et déterminer ainsi la plus frêle des dépendances. Bien des exemples en illustrent la difficulté. Une sorte de docile séminariste dans sa jeunesse, tournant à l'oblat sur le tard, et dans l'intervalle le genre de vie et de dispositions d'un bourgeois, voilà Racine. Comment, on l'a remarqué avec raison, un reflet absolu de son esprit se trouverait-il dans sa psychologie de manieur aigu des fatalités passionnées? De même, M. Rigal a justement protesté contre les exagérations trop ingénieuses d'un système qui découvre Molière dans les moindres détails de son œuvre. « C'est Weiss qui a voulu trouver lugubres les pièces les plus gaies de Molière, parce qu'il trouvait lugubre son existence de comédien; ce sont les venimeux auteurs d'*Élomire hypocondre* ou de *la Fameuse comédienne* qui ont voulu établir entre la vie et les écrits de Molière de trop significatives concordances; c'est même G. Larroumet, l'auteur diligent et si bien intentionné de *la Comédie de Molière*, ou Paul Mesnard, l'excellent éditeur et historien de notre grand comique, qui parfois projettent sur l'œuvre admirée par eux quelques lueurs troubles empruntées à l'étude de la biographie, ou sur la biographie quelques lueurs incertaines empruntées à l'étude de l'œuvre ». Et, dès lors, les pères maussades et grondeurs, l'ignoble Harpagon de *l'Avare* ont Jean Poquelin le père pour original; Armande Béjart jouait son propre personnage dans *l'Impromptu de Versailles* et ailleurs.

Surtout, le Molière révolté, le Molière prêcheur, le Molière pessimiste transparaissent à tous les coins d'une œuvre faite en apparence pour le délassement et la satire enjouée. « Mettez-vous devant les yeux, déclarait en effet J.-J. Weiss, cet humiliant collier de servitude, cette vie en promiscuité, avec l'idéal constant d'une vie et d'une vertu austères devant les yeux, la mort sans cesse défiée, mais sans cesse présente... Supposez que tout cela, jeté dans un cerveau de poète comme dans un laboratoire, y fermente et s'y tourne en rire, et songez quel rire formidable, quel rire triste, quel rire sinistre jusque dans sa pleine expansion vous aurez alors ! »

Appliqué à Shakespeare, le souci implicite d'établir l'équation du poète et de l'homme a été pour beaucoup dans les innombrables tentatives, baconiennes ou autres, qui enlèvent la paternité des trente-six pièces à cet histrion traditionnel, gardeur de chevaux à la porte des théâtres, hantant les tavernes plus que les salons ou les bibliothèques, et se retirant, sans livres, dans sa bourgade natale où il a une fille qui ne sait même pas écrire, et où il passe encore trois ans sans plus rien produire. W. Schlegel prétendait déjà juger fabuleuse une telle histoire ; en septembre 1856, l'Anglais W. H. Smith trouvait dans Bacon, mieux que dans Shakespeare, « toutes les qualifications nécessaires » pour une paternité vraisemblable, « un esprit bien garni par l'étude et développé par les voyages, muni d'une connaissance étendue de la nature, des hommes et des livres »... Et depuis lors, on sait que toute une bibliothèque (255 numéros dès 1882) a accumulé les

paradoxes plus ou moins ingénieux pour mettre à la place du poète « non désirable » le grand chancelier d'Élisabeth, ou encore lord Rutland.

Or, c'est bien — en dehors de quelques fantaisies romanesques — l'indiscret souci des équivalences et du perpétuel aveu qui domine des recherches de ce genre. Un Racine cruel et « tigre », qui nous a été présenté il y a peu de temps, doit également s'accommoder, beaucoup mieux que le bourgeois religieux et le bon père de famille de la tradition, de cette hypothèse. M. Remy de Gourmont a justement observé que l' « erreur intellectuelle » était la même dans tous ces cas. Elle tient trop peu de compte de la faculté littéraire elle-même, le don d'imaginer, de fixer des images et de les mettre en forme, sans qu'il faille mieux que des points de départ d'un certain ordre pour les alimenter chez les hommes doués à cet effet. « On n'arrive jamais à prouver que l'homme représente l'œuvre et que l'œuvre représente l'homme... Plus grand est le génie, et moins il est d'accord avec la logique de la vie... Il se révolte même contre lui-même, et son œuvre ne raconte sa vie que dans la mesure où il a été dominé par elle ». Il en est ainsi, du moins, pour les artistes qui parviennent à un degré suffisant d' « expressivité » pour dégager entièrement leur création de ses origines égoïstes. Elles n'existent plus pour eux, ou n'existent guère qu'à la manière d'une enveloppe ancienne qu'aurait rejetée et laissée loin de soi un organisme en pleine croissance. Comme nous aimons à voir nos anciens portraits, uniquement pour y retrouver des linéaments que nous croyons posséder encore, un grand anima-

teur de formes pourra s'intéresser à ses ouvrages d'autrefois : il ne se jugera guère plus représenté *à fond*, dans chacun d'eux, qu'un architecte qui bâtirait en même temps une église et une caisse d'épargne ne se croirait dénoncé jusqu'en ses moelles par ces deux réalisations de son talent spécial.

*
* *

C'est, ici, d'un effort expressif à peu près parfait qu'il doit s'agir : néanmoins on peut dire que beaucoup d'écrivains, sans posséder une vigueur absolue de réalisation, éprouvent le sentiment très vif d'avoir augmenté de quelques unités le chiffre des vivants.

Quoi d'étonnant si une création artistique, résultat d'une intuition toute personnelle, paraît en effet à l'écrivain une réalité plus sûre et plus vraie — fût-ce pour lui — que le détail des apparences auxquelles se prend le commun des hommes ? Le romantisme, en dépit de son caractère volontiers confidentiel, s'est plu à exagérer cette vitalité transcendante des figures ou des formes que l'artiste a nourries de sa chair et de son sang : rien de plus naturel, ni d'ailleurs de plus compatible même avec l'art classique ou l'art réaliste, que cette individualisation forcenée par quoi les personnages ou les mots créés par un écrivain s'évertuent à vivre d'une vie plus vraie que les humains authentiques. Ceux-ci n'ont point passé par ce médium imaginatif, et sont de pauvres comparses de l'existence quotidienne. C'est le rêve qui devient la vie et la vie qui reste le rêve. Balzac parlait comme d'êtres réels des héros de la *Comédie humaine*, et

réclamait qu'on revînt à eux, comme aux « choses sérieuses », après une digression sur des personnes en chair et en os. Thackeray prétendait qu'il ne contrôlait pas ses personnages, s'étonnant souvent lui-même de leurs gestes et de leurs propos. Tourgueneff, inversement, écrivant *Père et Fils*, s'incarnait dans le rôle de Basaroff au point de parler comme lui dans sa vie quotidienne. Tels personnages imaginaires de ses romans donnaient des hallucinations et des cauchemars à Dickens. Gogol s'endimanchait quand le calendrier amenait le jour de naissance de Julienne, la fille du général Betritseff des *Ames mortes*, comme s'il se fût agi d'un jour de fête réel. Lamartine, dit-on, ne se sentait réellement épris des femmes qu'il avait aimées que lorsqu'elles n'étaient plus pour lui qu'un souvenir incarné dans ses poèmes : les inventions littéraires, même pour cet émotif, dépassaient en force de vérité les réalités sentimentales. Et le refus de certains grands conteurs de faire illustrer leurs œuvres les plus fortes, l'angoisse éprouvée par des auteurs dramatiques devant la réalisation scénique de leurs créatures, accusent à leur manière une vraie persistance dans l'individualisation que n'atténuent qu'en apparence le succès et l'adhésion des groupes.

Nous sommes parvenus ici, néanmoins, à un autre stade de la vie des œuvres littéraires. Réaction particulière d'un esprit qui cherche à « transsuder » un état d'âme, une prise de conscience, la vive sensation d'un aspect des choses ou d'une combinaison d'idées, la forme est devenue matière à son tour, une entité perceptible et presque un être distinct.

La création de l'esprit individuel, une fois manifeste, s'est muée en un fait social : l'effort vers l'expression a abouti, non sans difficultés, tâtonnements et compromis, à une réalité esthétique susceptible d'être communiquée, d'agir à son tour comme un ferment, de fournir peut-être quelques valeurs courantes à l'humanité, d'aider en tout cas la sensibilité des autres hommes à trouver, elle aussi, sa forme.

Reste-t-il encore apparent, à ce degré d'existence, le caractère éminemment individuel qui marquait la genèse et la première croissance d'une forme littéraire? Pourquoi pas? et n'est-ce pas cette particularité même qu'il devrait être du devoir de tout critique de définir et de rendre intelligible? « Voir si l'artiste a fait, et comment il a fait ce qu'il a voulu » : Gœthe et Sainte-Beuve sont d'accord pour voir dans cette investigation la tâche par excellence de la critique. Si les œuvres littéraires pouvaient de plainpied et sans surprise s'emparer de l'attention des hommes, elles ne posséderaient pas, sans doute, de qualités éminentes. « Il n'y a point de beauté, disait Bacon, à laquelle ne s'allie quelque étrangeté ». Et Poe renchérit : « En un certain sens et jusqu'à un certain point, être singulier, c'est être original, et il n'existe point de vertu littéraire supérieure à l'originalité ».

Ce caractère de différenciation initiale étant donné, il est naturel que les partisans et les mainteneurs de l'unité, de la stabilité sociales, les théoriciens de la félicité qui, sans discordance, résulterait d'une parfaite harmonie des groupes, aient toujours considéré sans grande sympathie la manifestation des facultés littéraires. Elles tendent à faire un sort à

toute la variété des phénomènes, à créer dès lors des dissonances qui rompent les ensembles homogènes. Il ne serait pas conforme à une stricte organisation de la société de permettre un tel morcellement. Un peuple heureux, c'est-à-dire qui n'a point d'histoire, ne devrait pas connaître non plus les diversités trop marquées du sentiment, les sollicitations vers la singularité dont s'accompagne tout effort littéraire.

De fait, même en dehors des différends de doctrine qui peuvent séparer le pouvoir civil et la littérature, tous les absolutismes ont tendu à contrarier les dispositions littéraires ainsi comprises ; et si les dogmatismes religieux se sont plutôt inquiétés de la science, la politique ou la police, les tutelles sociales de la cité, ont de tout temps, semble-t-il, surveillé la littérature quand elles ne l'absorbaient ou ne l'annexaient pas au profit d'une notion collective. Si Platon bannit de sa république, couronnés de fleurs, les poètes « imitateurs de fantômes » et simulant les choses qu'ils décrivent, les théocraties ne les admettent, au Moyen Age, qu'à titre de serviteurs de la religion, et Savonarole s'élève contre l'épithète de « divine » qu'on donne parfois à la poésie. « Seule est divine la science dont Dieu est l'objet ; non celle dont les objets sont des cas particuliers... » Mahomet s'effraie du pouvoir des poètes, et en les reléguant aux régions inférieures du Purgatoire, il reconnaît implicitement leur dangereuse puissance. Même les Mécénats les plus glorieux impliquent moins la reconnaissance de la littérature *en soi* que le patronage d'un certain ordre de littérature, susceptible de tourner à la gloire du maître ;

un coin d'inquisition ne laisse point de paraître dans toute approbation conférée à un art officiel, qui garde le pas sur les autres. Le romantisme d'un Vigny a dramatisé cette lutte engagée, entre le Pouvoir et la Pensée, dès que la pensée sort du domaine de la théorie pour revêtir des formes engageantes et se risquer sur la place publique. « Chaîne presque sans interruption de glorieux exilés, de courageux persécutés, de penseurs affolés par la misère, de guerriers inspirés au camp, de marins sauvant leur lyre de l'Océan et non des cachots... tous les Infortunés que la poésie ou l'imagination frappa d'une réprobation universelle ...»

« Universelle » est vraiment excessif. Sans doute, la politique et la morale, dans une époque déterminée, ne comprennent pas toujours de quel secours elles sont redevables, la plupart du temps, à la littérature de l'âge antérieur, qui a pu donner une expression appropriée à des tendances qui, sans elle, seraient restées balbutiantes ou muettes. Les vicissitudes qui transforment tôt ou tard les combinaisons du corps social ont besoin de cet adjuvant qui, à le bien prendre, ne rend à personne plus de services qu'aux maîtres de l'heure, souvent dédaigneux et défiants à son égard. Désagrégation sur un point, la recherche de l'expression littéraire crée sur d'autres de nouveaux groupements d'idées, d'images et de sentiments, à leur tour utiles à la conscience collective.

Aussi semble-t-il que, mieux que les pouvoirs organisés, la masse sente bien ce qu'elle doit à la faculté expressive de la littérature : n'éprouve-t-elle

pas plus d'attrait que d'antipathie à l'égard d'une activité de l'esprit qui prête un langage à tout ce qui, chez elle-même, tend obscurément à être exprimé quelque jour? Curiosité pour l'art subtil de « tout dire », contre-balançant en tout cas, dans le grand public, la crainte de l'insincérité, atténuant le sentiment que prétendait observer Flaubert, « la haine que l'on porte au Bédouin, à l'hérétique, au philosophe, au solitaire, au poète, — et il y a de la peur dans cette haine... »

Éprouver une répugnance semblable, ne serait-ce point, de la part de la société, le plus chimérique des soucis? Son existence à elle seule, et sa durée, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui s'intéressent à la littérature, démontrerait assez que l'action dissolvante attribuée souvent aux lettres ne saurait prévaloir contre les forces qui maintiennent une homogénéité sociale suffisante, l'entente relative sur nombre de données indispensables. Il n'est pas sûr que tout écrivain puisse prétendre résumer l'essentiel de l'humanité et répéter pour son compte l'apostrophe fameuse de Victor Hugo : « Insensé, qui crois que je ne suis pas toi! » Les attaches de l'inspiration littéraire avec la sociologie générale ont été souvent exagérées par les philosophes et les esthéticiens. Et pourtant, la littérature resterait sans écho si des accords assurés ne préexistaient pas; on peut même dire qu'elle n'existerait pas, si elle ne faisait une part importante, parfois involontaire, souvent consciente, à mille nécessités qui atténuent l'individualisme primordial de toute création.

CHAPITRE II

Les exigences de la formule.

Nécessités linguistiques : elles se retrouvent dans le choix des moyens et des formes littéraires à tous les degrés. — Causes principales de fixité en littérature : le goût du public pour le connu, le déjà vu : le moindre effort chez les écrivains. — Quelques exemples de formules au théâtre et dans le roman. — Causes plus profondes, qui tiennent aux conventions sociales elles-mêmes et aux postulats nécessaires de la communauté.

Les historiens de la littérature américaine ont observé qu'il n'a fallu guère moins de cinquante ans de vie nationale, entre l'Atlantique et le Pacifique, pour évincer de la poésie de leur pays l'alouette et le rossignol. Ces deux espèces d'oiseaux n'existent pas aux États-Unis ; nul poète, à moins d'un voyage en Europe, ne pouvait se vanter de les avoir entendus ; ils n'en continuaient pas moins, dans les vers lyriques et descriptifs d'outre-mer, leurs chants traditionnels : les tirelires de l'un, les roulades de l'autre ne font-ils point partie, de par Shakespeare, Wordsworth et Keats, de toute évocation poétique du matin ou du soir ? Et la revue *The Dial*, vers 1834, aurait été la première à accueillir, au lieu de ces

intrus, des représentants avérés de la faune américaine, la mésange bleue et la grive.

Ce n'est qu'un détail, mais caractéristique, de la tendance humaine à adopter des *formules*. L'essentiel, pour les groupes sociaux, n'est pas en effet que l'art exprime la diversité des phénomènes; c'est bien plutôt que sentiments, passions, objets extérieurs soient associés à des expressions à peu près constantes, certaines et peu variables, dont puisse user l'expérience journalière, et qui permettent à l'avenir de se rattacher sans secousse au passé.

Toute littérature, en conséquence, comporte une part de *ritualisme* : c'est-à-dire que les moyennes humaines, incarnées dans un certain nombre de types, d'anecdotes, de situations, liées à des gestes admis et à des couplets *ne varietur*, forment une masse plutôt compacte où la variation est malaisée. L'alouette stridente dans le ciel matinal, le rossignol pathétique dans une nuit de juin : voilà des « motifs » admis, desquels la réalité même a beaucoup de mal à se déprendre. Ils s'imposent, par une signification préétablie, aux phénomènes les plus authentiques : l'allégresse de l'homme qui reprend sa tâche journalière, la langueur des amants attardés sous les étoiles sont associées à ces comparses connus, qui ne manquent point d'apparaître même en un pays où manquent l'alouette et le rossignol : ornythologie littéraire à laquelle se pliera le poète.

Ordinairement, les littératures conservent assez de souplesse pour modeler leurs manifestations sur la vie. Les littératures occidentales en tout cas : mais on cite la Chine et la Judée, d'autres peuples encore de

l'Orient qui gardèrent longtemps intactes, avec le trésor de leurs croyances et de leurs coutumes, des formes littéraires aptes à satisfaire durant des siècles le besoin d'émotion des groupes. Non que les conditions sociales n'y eussent subi aucun changement qui légitimât des modalités nouvelles; mais le plaisir esthétique, lié à une littérature traditionnelle, suffisait dans un public renouvelé à contenter la curiosité et le goût. Ajoutez qu'une défiance extrême à l'égard de tout exotisme, le culte ponctuel du passé national empêchaient les germes venus du dehors de pénétrer et de se développer. On dit qu'aujourd'hui, pour d'autres raisons, l'Australie, à peine formée, déjà murée obstinément, se trouve en pleine routine intellectuelle, faute de ferments actifs. Et, par là, des sociétés fort civilisées à d'autres égards peuvent ressembler à des tribus sauvages : les mêmes chants rituels suffisent à la naissance, au mariage, à la mort des générations successives de Fuégiens ou de Papous, et les particularités de sentiment que pourrait éprouver, à ces occasions, un individu spécialement doué sont obligées de s'adapter, avec de faibles variantes, à un chant rituel, un épithalame, un thrène ingénus qui se perpétuent à travers les âges.

D'ailleurs, même dans nos littératures moins immobiles, des forces considérables tendent à créer des formules, toujours prêtes à accueillir paresse et moindre effort, à offrir des chemins battus à l'élan original, sollicitant l'esprit de l'artiste vers une ligne toute préparée de développement, obligeant le « nonconformisme » le plus décidé à infléchir lui-même

sa ligne. « Sans routine, l'esprit créateur ne saurait où se prendre, ou plutôt, il ne pourrait même pas exister. » (F. Paulhan.)

*
* *

Les habitudes du langage sont, de toute évidence, la première de ces exigeantes fatalités, et ce n'est pas sans raison que la plupart des grands mouvements littéraires s'accompagnent d'une révolution linguistique. L'épuration du vocabulaire français, l'arbitrage accepté du bel usage et la docilité à Vaugelas sont connexes des phénomènes qui déterminent le classicisme de 1660. Les curiosités techniques du XVIIIe siècle, l'avènement des classes bourgeoises à la vie active de l'esprit produisent plus tard un accroissement tumultueux du lexique, un laisser-aller de la phrase, tandis que les genres académiques maintiennent et exagèrent la dignité du mot noble, la périphrase et la métaphore : ce sera, non sans tâtonnements, l'affaire du romantisme que de briser un moule suranné et d'ouvrir le lyrisme et le drame à un vocabulaire nombreux et coloré. Réalisme et symbolisme ont eu de même à opérer un triage nouveau des tournures, des mots, des alliances verbales.

De fait, une littérature dont le cadre linguistique serait trop rigide, dont le lexique aurait trop de fixité verrait lui échapper une partie de ses moyens. Scuderi reprochait à Corneille cette jolie alliance de mots du *Cid* : la *jeune ferveur*, qui lui semblait souiller le premier vers de la pièce. « C'est parler

français en allemand, que de donner de la jeunesse à la ferveur : cette épithète n'est pas en son lieu. Et fort improprement nous dirions ma jeune peine, ma jeune douleur, ma jeune inquiétude, ma jeune crainte, et mille autres semblables termes impropres. » Qui ne déplorerait aujourd'hui qu'une association moins « impropre » eût remplacé, au début d'un chef-d'œuvre, cette expression si risquée? Il y a un peu de cette hardiesse dans tout renouveau littéraire, un peu de ces exigences dans tout jugement porté, de l'extérieur, sur n'importe quelle façon de parler. Et l'on peut dire que chacun de nous, lorsqu'il écrit de premier jet et lorsqu'il se relit, passe successivement par les deux états de l' « expression » et de la « formule ».

Encore les sollicitations du bien dire et les régulations des grammairiens sont-elles assez négatives : peu de chose, en somme, auprès des habitudes linguistiques auxquelles une pensée d'écrivain ne peut manquer de se conformer peu ou prou — simplement parce qu'elle est d'une époque et ne saurait entièrement se soustraire aux habitudes ambiantes. S'il n'a pas le tempérament artiste, s'il ne possède pas quelque force de résistance, un auteur se servira tout naturellement « de tout ce qui a été sacré par l'usage, des phrases connues, riches de ferments émotionnels pour avoir traîné partout, des locutions, des proverbes, de tout ce qui abrège, de tout ce qui résume. » (R. de Gourmont.) Il hésitera à prononcer ce « divorce des mots », comme disait Daudet, qui mettrait fin à des mariages réputés éternels, *arbres séculaires, accents mélodieux*, et qui couperait court

à l'ennui profond « que doivent éprouver les épithètes qui vivent depuis des siècles avec les mêmes substantifs ». La phrase toute faite, l'alliance facile s'imposeront à son esprit, détermineront l'allure même de sa sensation, sans qu'il éprouve, devant la misère des dictionnaires ou les prescriptions de la coutume, la souffrance de l'artiste peinant pour se frayer sa vraie route, recourant pour y parvenir à la pureté dépouillée et nue des sens étymologiques, aux ressources du style figuré, à tous les biais de la comparaison et de l'allusion, à l'appel au néologisme, à l'archaïsme et à l'exotisme : moyens désespérés que semble nécessiter parfois la roideur ou la pâleur du parler moyen.

Senancour observait déjà que des expressions stéréotypées sont comme enracinées dans des formes littéraires qui, se modelant en apparence sur la diversité des aspects de la nature, devraient posséder la variété de ceux-ci : « Le genre pastoral, le genre descriptif ont beaucoup d'expressions rebattues dont les moins tolérables, à mon avis, sont les figures employées quelques millions de fois, et qui, dès la première, affaiblissaient l'objet qu'elles prétendaient agrandir... L'émail des prés; l'azur des cieux; le cristal des eaux; les lis et les roses de son teint; les gages de son amour; l'innocence du hameau; contempler les merveilles de la nature... et tant d'autres que je ne veux pas condamner exclusivement, mais que j'aime mieux ne pas rencontrer. »

Or, les exigences imposées par le « moment » linguistique, dès ce stade primordial de l'expression

littéraire qui est le choix des termes, se retrouvent, plus ou moins apparentes, à d'autres plans de cette activité. Qui dira les déterminations apportées par le simple jeu des rimes françaises courantes, *amour* et *jour*, dans la forme d'une pensée poétique? L'auteur eût écrit en anglais que d'autres associations préétablies, *love* et *dove*, l'eussent sollicité. *Herz* et *Schmerz*, en allemand, s'appellent inexorablement. Un âge propice au genre du sonnet voit s'incliner vers une couple de quatrains, une couple de tercets l'inspiration des amoureux et des descriptifs, et une émotion qui, en d'autres temps, se fût nuancée d'élégie, vient prendre l'allure nette et découpée de ces petits poèmes aux arêtes définies. L'analogie exerce partout ses droits sans se faire sentir. Y a-t-il en effet plus mol oreiller que l'habitude intellectuelle? Sentirait-on même le besoin d'*autre chose*, si l'instinct du risque ne subsistait, dans l'esprit humain, côte à côte avec le goût de la répétition, de l'identité et de la quiétude?

*
* *

Cette tendance à la *formule*, en littérature, a des causes diverses qu'il convient de mettre à leur place respective.

Nul doute que la commodité du public, la routine des imitateurs et une sorte d'inertie qui semble suivre le succès ne soient les premières raisons de ces nivellements : on les observe, par exemple, dans l'histoire de la littérature grecque[1].

1. H. Ouvré. *Les Formes littéraires de la pensée grecque.* Paris, 1900.

Les aèdes, transmetteurs oraux des premières épopées helléniques, avaient des épithètes traditionnelles, résidus de croyances religieuses antérieures ou qualifications obligatoires des chefs illustres, qui fixaient une fois pour toutes la psychologie des personnages; des tournures de phrase à peu près constantes, soulageant leur mémoire ou donnant de l'élan à leur récitation, encadraient des épisodes prévus, le voyage et ses accidents, la bataille qui s'engage, décrivaient l'attitude ou le mouvement des guerriers; des comparaisons renchérissaient l'une sur l'autre, mais en suivant un procédé connu de vision et d'expression. Des cycles entiers de faits héroïques s'accommodèrent de ces *constantes*, un léger renouvellement des situations rendant les auditoires indifférents à la répétition des formes, à l'identité des psychologies; puis le desséchement de l'exposé, l'ossification des modes de sentir et d'imaginer gagna les situations mêmes, et le poème ne subsista plus qu'en apparence, destitué de tout contenu poétique, prolongeant une existence illusoire pour complaire à un public qui avait ses habitudes prises et son siège fait.

Ailleurs, la poésie gnomique accueille la moralité coutumière et s'en tient presque immuablement aux données de la conscience collective et de la sagesse des nations; la variété, en ces matières, est d'autant moins aisée que le fond importe bien plus que la forme, et que de fortes et durables vérités paraissent s'incruster dans des assemblages verbaux immuables comme elles.

Le lyrisme lui-même, la plus spontanée en prin-

cipe de toutes les formes littéraires, celle qui devrait se modeler le plus étroitement sur les impressions qui le suscitent, ne laissa pas d'avoir assez vite ses schèmes secrets — moins tenaces peut-être et plus souples, tout aussi impérieux au fond. L'imitation, le prestige éminent de quelques « réussites » exceptionnelles, agirent sur les poètes, ici, plus que l'adhésion instinctive au goût du public.

Le drame grec enfin, sous le poids traditionnel des thèmes mythologiques, faisait reparaître les mêmes personnages, frappait les psychologies des mêmes empreintes indélébiles, admettait surtout, irrévocablement fixées par l'usage, des façons identiques de mouvementer l'action, d'amener les protagonistes, « de préparer et d'accomplir une reconnaissance, de résoudre une situation en monologues ou en dialogues ». Le *servetur ad imum* d'Horace, par avance, s'observait de lui-même, tant le procédé paraissait commode aux dramaturges, reposant et sûr aux auditoires : les initiatives sont malaisées quand un genre a le double privilège de supporter un héritage auguste de données religieuses et de n'exister que pour les solennités de tout un peuple assemblé.

Il est probable que toutes les littératures, si nous les connaissions mieux que par leurs chefs-d'œuvre et si nous pénétrions dans les zones secondaires et tertiaires de leur production, offriraient un tableau analogue. Pourquoi en serait-il autrement? N'est-ce pas sur ce terrain stable et connu que les auteurs et le public sont le mieux d'accord, au moins pour une entente provisoire, et que peuvent le plus sûre-

ment se rencontrer des tendances qui sont profondément, éternellement humaines?

Répétition et imitation chez les écrivains. — Lorsqu'un homme a lui-même créé une tradition, il est fort tenté d'y persévérer, lui tout le premier, sans malaise ni révolte. Il peut bien rester lui-même, le fût-il pendant cinquante ans, et les analogies de ses œuvres attestent au moins l'unité de son génie. Toute la production dramatique d'Hugo vient s'insérer entre *Hernani* et les *Burgraves*, dont les conceptions fondamentales ne sont pas loin d'être des ressorts identiques; et, dans l'intervalle, le drame prévu des conflits contrastés forme dans son œuvre une chaine assez uniforme. A plus forte raison une telle identité s'imposera-t-elle à la troupe servile des imitateurs, des « faiseurs » et des « continuateurs » : il est à peine besoin de rappeler l'interminable théorie des *Méléagre*, des *Manlius*, des *Alceste* et des *Didon*, taillés et cousus sur le patron de *Britannicus* ou d'*Andromaque*.

Défiance du public pour les nouveautés. — L'âme des foules, on l'a observé souvent, est plutôt « misonéiste » : mais il n'y a pas, à vrai dire, de foules en littérature, c'est-à-dire de grandes masses hétérogènes que réunirait une sorte de hasard. Il y a *des* publics, et il y a des groupes malléables que lie sur un point une curiosité passagère pour un objet identique. Or, il convient d'observer que l'appréciation de l'originalité, ou même le désir de rendre justice à une invention intéressante, ne saurait être qu'exceptionnellement la préoccupation maîtresse de ces groupes; ce qu'il leur faut, c'est une jouissance à

peu près immédiate, des impressions moins esthétiques, en somme, que sentimentales, et une prompte entente sur la qualité et le sens d'un livre ou d'une pièce. Indifférence moyenne des « mondains », surtout dociles à la mode du jour, effarouchés de tout ce qui heurte les bienséances actuelles, vite tentés de crier à l'étrange et au monstrueux, rassurés en revanche par tout ce qui rend hommage aux valeurs littéraires momentanément admises; — traditionnisme implicite des ruraux et des bourgeois, hostiles au *risque* sous chacune de ses formes, et faisant peu de crédit à toute manière de dire ou de penser qui s'écarte des formes connues et transmises; — tendance niveleuse des citadins, surpris des singularités comme d'autant de défis à leur propre appréciation des objets en cause, inquiets des changements qui menacent leur ritualisme inconscient : toute une sociologie d'autant plus impérieuse qu'elle est insaisissable oppose doucement sa force d'inertie à l'élan créateur de l'artiste.

*
* *

Et comment pourrait-il en aller différemment? Alors que notre costume, nos gestes, nos attitudes et notre allure dans la rue sont presque forcés de s'accommoder et de s'adapter à de sourds impératifs, il serait étrange que des manifestations comme la création littéraire fussent affranchies de cette espèce de contrepoids mis par la collectivité aux énergies individuelles. Ajoutez à cela les raisons d' « identité » que l'enseignement, avec ses disciplines éprouvées et de variation lente, que les cénacles poétiques,

les dogmes promulgués par les « législateurs du Parnasse » développent sur des points de détail : la stabilité, en ces matières, est vraiment assurée par trop de causes pour qu'il ne faille pas plus d'un levain pour animer une pâte aisément inerte. Des littératures immobiles, nous l'avons dit, sont possibles, et n'ont rien, à vrai dire, qui répugne à toute une série d'humaines dispositions : notre mépris pour le plagiat n'a d'égal que notre sécurité devant le « déjà vu », et la poésie populaire primitive n'est pas seule à se fonder sur l'étroite imitation ou la répétition avec quelques variantes. Même à supposer, dans la vie littéraire, la plus grande souplesse, des fatalités secrètes ne cessent pas d'opérer dans ce sens ; et dès le moment où une impression, un état d'âme, une intuition vive tend à se réaliser d'une manière susceptible d'être communiquée, une sorte de force centrifuge sollicite, chez l'écrivain même, mille combinaisons avec d'autres énergies.

Le théâtre, étant la forme la plus « collective » d'émotion littéraire, doit compter particulièrement avec ces nécessités. « Quelle difficulté nous avons tous, observait Dumas fils, et quels détours quelquefois un peu humiliants il nous faut prendre pour arriver à dire à ce public les choses les plus simples, les plus élémentaires, pour nous et même pour lui, mais dont il dépose, pour ainsi dire, toute notion et tout souvenir à la porte même du théâtre ! » C'est que le public, on l'a dit, n'aime que les pièces qu'il connaît. L'intelligibilité, ici, est la règle, et les formules les plus explicites sont les mieux accueillies. « Heureux nos confrères du théâtre

sérieux, observait déjà plaisamment un comique grec. Ils n'ont point l'ennui de faire une exposition : sans que l'acteur ouvre la bouche, le public est au courant. » C'est l'éternelle exigence du directeur de théâtre de *Faust*, et la plainte résignée du dramaturge :

> Le public est un maître, il faut bien le servir;
> Il faut, pour son argent, lui donner ce qu'il aime :
> J'écris pour lui, non pour moi-même.

Quand cette optique théâtrale s'associe à un certain conventionalisme moral, la *formule* rend à peu près impossible sur la scène toute évocation personnelle de la vie et des choses. On connaît, par exemple, les personnages indispensables de la comédie anglaise, vers la fin du dernier siècle : « le vieux duc gâteux, le milliardaire blasé qui se découvre au dénouement une âme sentimentale, le parvenu qui a l'âme d'un preux, la comtesse qui a l'âme d'une courtisane. » Mais que d'autres littératures dramatiques fassent leur *mea culpa !* N'est-ce pas, certains hivers, la même pièce ou peu s'en faut qui se joue sur tous les théâtres d'une capitale, avec d'assez faibles différences dans la psychologie et la disposition? Notre répertoire moderne a même décidément remplacé, pour l'exposition et la « mise en place » d'une action, le vestibule et la colonnade de la tragédie par une salle de bal, un *hall* ou une terrasse de château qui voient se nouer, selon des rites peu variables, une intrigue dont l'inattendu n'est pas le caractère essentiel.

Enfin, si un prestige national s'attache à une

forme d'art, il va de soi qu'au théâtre surtout sa variation deviendra doublement malaisée. Des étrangers sont plus que des gêneurs : des agents au service des pires entreprises politiques. Shakespeare peut devenir un « aide de camp de Wellington », Racine un allié du Papisme en Angleterre. Une piété légitime, mais insidieuse, fait parfois d'un genre qui a pu être, à sa date, importée du dehors un *palladium* éternel de la tradition patriotique.

Ce ne sont point là, comme on pourrait le croire, les indices de vétusté qui menaceraient seulement des littératures vieillies, usées, n'obéissant plus qu'à la loi du moindre effort. En pleine adolescence hellénique, la langue des poèmes homériques s'étant installée comme un « dialecte épique », maintenu par des récitations, considéré comme un tout organique réservé à ce genre de poésie, élaboré d'ailleurs par des spécialistes et ne servant plus à l'usage ordinaire, la répétition, le calque, la copie, la réplique y régnèrent en maîtres.

Les Etats-Unis, peuple jeune et spontané, pratiquent la *Thanksgiving story*, rattachée à la solennité nationale de la fin de novembre, cousine plus aventureuse de la *Christmas story* britannique ; « la scène est dans la Nouvelle-Angleterre, les personnages s'y rattachent par leur origine, et y reviennent ordinairement de l'Ouest ou de New-York, pour le déroulement du petit drame en question. Cela peut être la réconciliation de parents qui se sont disputés ; l'union d'amoureux longtemps brouillés, de maris et de femmes qui se sont quittés après des injures ; des mères qui ont cru leurs fils morts en

Californie et qui se trouvent agréablement surprises par leur retour; des pères qui pour l'amour du bon vieux temps ouvrent leurs bras à leurs filles errantes et convenablement mourantes... ». Et l'on a pu observer que le roman *américain*, portant de son côté, mieux que ces histoires d'almanach, la marque d'un effort un peu nouveau de notation, a longtemps dû céder la place, dans les prédilections du grand public des Etats-Unis, au roman *anglais* moyen, dont les personnages et les scènes avaient pour lui quelque chose de plus prévu et de plus « confortable » : des contacts assurés s'étaient établis entre la mentalité moyenne des lecteurs américains et la commode histoire du mariage contrarié, du jeune premier héroïque et de la douce fille persécutée, fournie par les romanciers anglais, — et point avec les conditions nouvelles d'existence et de moralité reflétées par les explorateurs littéraires du Far-West ou de la Californie.

Ce qui est vrai du revêtement extérieur, de la conduite d'une intrigue et de l'élaboration des circonstances accessoires, l'est encore davantage de cette manifestation suprême de la faculté créatrice, l'animation de personnages imaginaires, mais modelés sur les données de la réalité. Des schèmes secrets, résidus de lectures antérieures et fantômes insuffisamment conjurés qui hantent une mémoire trop fidèle, êtres de raison possesseurs d'une vie partielle et lancés dans le monde des apparences où jamais ne s'en retrouveront les originaux, décalques involontaires de séduisantes entités idéales, résistent alors à une création plus sincère et plus vraie;

souvent aussi, ce sont là les incarnations nécessaires de types que leur inexistence même rend infiniment précieux.

Voici, par exemple, le jeune diplomate, attaché ou secrétaire d'ambassade, tel qu'il est abondamment représenté dans le roman psychologique du XIXe siècle : il semble correspondre à une réalité assez faible, et plutôt exceptionnelle. Depuis *Werther*, depuis la *Valérie* de Mme de Krüdener jusqu'à *Mademoiselle Dax, jeune fille*, de Cl. Farrère, à travers romantisme et réalisme, il fait partie de la figuration favorite de la littérature narrative. Il est sensible ou sensitif, aigument intellectuel et prompt à disséquer ses impressions, élégant et mondain par profession, averti par ses voyages des particularités des capitales et des peuples, choyé par l'aristocratie de tous les pays d'Europe, et bientôt d'Amérique. Existe-t-il, ou du moins existe-t-il au point de mériter de réapparaître, comme le jeune premier par excellence, dans un si grand nombre de romans ou de confessions imaginaires? Peut-être bien que non, si son prototype de la carrière est tantôt un fonctionnaire assidu, tantôt un jeune snob du sport ou de la toilette, et si, célibataire maniaque ou banal homme de famille, il est assez indifférent aux surprises de l'exotisme, au charme des aristocraties, aux raffinements d'un amour assaisonné d'intellectualisme? Mais un personnage de ce genre et, si l'on peut dire, de cette coupe reste indispensable à un romancier moderne, au moins autant que pouvait l'être, à un auteur comique parisien de 1756, un de ces chevaliers ou marquis dont s'effarait le Saint-

Preux de Rousseau, « interlocuteurs illustres » et « hommes en habit doré », qui infectent le théâtre de leur babil et de leurs caquets. Le déroulement des complications sentimentales a besoin de jeunes premiers assez oisifs pour que l'amour soit, dans leur existence, mieux qu'un à-côté et un épisode, assez séduisants néanmoins pour que les bonnes fortunes leur viennent aisément, assez conscients aussi pour que les remous de la passion suscitent en eux des réactions curieuses. Les marquis de Molière, pris sur le vif à l'origine, avaient fait souche de cette postérité justement insupportable au Suisse vertueux de Jean-Jacques. Des doubles innombrables et nécessaires ont de même reproduit, pour la plus grande commodité des romanciers, de lointains originaux qu'il était fatal de rencontrer plus longtemps dans la littérature que dans la vie.

*
* *

Rien ne fait mieux apparaître l'existence latente de formes réputées intangibles, à une époque donnée, que l'attitude des intermédiaires industriels entre les artistes et le public, directeurs de théâtres ou de revues, éditeurs, impresarios. « Faites-moi des *Clélie*, ou des *Héloïse*, ou des *Fanny!* » : c'est le cri impérieux des organisateurs du travail intellectuel. Il faut du burlesque, ou du sentimental, ou de l'héroïque, ou du grivois, ou du frénétique, ou de l'honnête. On donne des « suites » à *Don Quichotte* comme à *Lazarille de Tormes*, à l'*Astrée* comme aux *Trois Mousquetaires*; elles reprennent un person-

nage bien accueilli du grand public dans une œuvre antérieure : rallonges rarement heureuses, et qui manquent souvent l'effet escompté, mais qui remettent les lecteurs en face de héros aimés et devant des procédés qu'ils connaissent. La *Religion d'un médecin*, de Th. Browne, ayant eu du succès, et douze éditions en affermissant la vogue rien qu'au XVIIIe siècle, on ne manque pas de publier la *Religion d'un jurisconsulte*, et *d'un prince*, *d'un soldat*, *d'un gentilhomme*, *d'une dame*, *d'un libraire*...

Et inversement : « Ces poèmes ne ressemblent à rien de ce qui est recherché », mande à Lamartine un éditeur qui lui renvoie le manuscrit des *Méditations*. Balzac reçoit pour *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif*, qui est dans le goût du jour, des droits d'auteur doubles de ceux que lui valent les *Chouans*, qui marquent une nouveauté dans le genre romanesque. Gœthe ne trouve pas d'éditeur pour son *Gœtz de Berlichingen* : mésaventure qu'il partage avec un nombre considérable d'émules de tout genre et de toute nationalité. Sterne avait été obligé d'éditer lui-même son *Tristram Shandy*, un des grands succès de librairie du XVIIIe siècle anglais.

Pour rapprocher une œuvre nouvelle des dispositions moyennes, tous les procédés sont bons. L'histoire des remaniements littéraires serait curieuse à écrire quelque jour. Celui du *Ninus II*, de Brifaut, est illustre, avec l'avatar qui transforma un primitif *Don Sanche* d'outre-monts en une pièce médique et fit troquer au héros « le manteau espagnol contre le costume asiatique » : la Censure, ici, était la coupable, mais on se plait à imaginer que l'auteur, s'il

eût encore fait de la littérature au temps d'*Hernani*, aurait pu opérer une transformation inverse et rendre la cape à son héros. Les réfections *ad usum theatri* d'une œuvre quelconque, écrite d'abord pour la lecture, obéissent à des nécessités pratiques plutôt qu'à des exigences sociales; et combien de directeurs auraient été d'accord avec Montigny, demandant à Dumas fils, au Gymnase, de changer le dénouement du *Fils naturel*, court dialogue ironique en vue duquel, selon l'auteur, toute la pièce avait été faite : « Elle aurait trente représentations de plus si le père et le fils s'embrassaient ! » Un dramaturge qui posséderait moins de tempérament que de docilité ne manquerait pas de déférer à un tel vœu : mieux que cela, il saurait le prévoir, et d'avance concevrait un dénouement fait pour plaire à un auditoire moyen.

L'affabulation des livrets d'opéra, elle aussi, reste significative. Un patron plus acceptable modifie les grandes lignes d'un sujet, *Faust* ou *Manon*, *Esmeralda* ou la *Chronique de Charles IX*, qu'un auteur avait traité d'une manière trop personnelle. Les personnages principaux prennent alors les attitudes qu'il faut; les événements se déroulent sans imposer à l'esprit de fatigue ou de dépaysement sérieux. On a songé un jour à mettre en opéra-comique le touchant récit de Vigny, *Laurette ou le Cachet rouge*. Le travail ne dépassa pas, je crois, une conversation de café entre deux collaborateurs, mais ceux-ci remirent d'aplomb, et de la bonne manière, la situation traitée par le poète. Chœur de matelots; récitatif du capitaine; duo d'amour des gentils déportés; grand

air du capitaine qui ouvre le pli fatal... C'est ainsi qu'une esthétique qui vit d'imitation et de convention attire à elle, d'un ascendant irrésistible, l'*ineffabile individuum* représenté par chaque expression d'art. « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante » : et pour que cela ne vaille plus la peine que d'être chanté, ne faut-il pas que le rouleau niveleur passe sur les contours et les reliefs trop marqués, sur les modelés trop fins ou les creux trop fouillés?

De tels exemples, qui d'ailleurs ne mettent en cause que des exigences esthétiques, marquent bien les limites de l'art, considéré comme un ensemble de moyens expressifs qui ne relèveraient que d'eux-mêmes. Même l'*art pour l'art* le plus déterminé ne pourrait s'empêcher à moins de faire commencer l'isolement de l'artiste à sa naissance, ou auparavant d'être redevable pour quelque chose à cette unification qui résulte de la vie même, de l'entente sociale et de ses nécessités les plus imprescriptibles.

* * *

Gardons-nous de croire, en effet, qu'il n'y ait en jeu, dans cette fixité où risque de s'immobiliser une forme littéraire, que le moindre effort de l'auteur, la commode indolence des « épigones » incapables de s'écarter de leur maître, ou la quiétude d'un public heureux de saluer au passage, comme des figures connues, les procédés, les péripéties, les dénouements auxquels il est accoutumé. Un besoin d'intelligibilité, la sécurité des valeurs courantes ne

manque pas de contribuer à ce phénomène. « Chaque groupe, une fois formé, une fois individualisé, est astreint à une production uniforme, ou du moins systématisée en variétés fixes. » (R. de Gourmont.) Mais la raison n'en est peut-être point seulement que « la race, le sol, le climat déterminent la nature particulière de ses actes et de ses œuvres et en limitent la diversité » ; n'est-ce pas plutôt en vertu des conventions implicites, et sans doute nécessaires, qui empêchent la majorité des esprits de se modeler à perte de vue sur la diversité de la vie ?

Qui donc observait qu'au gré du public, et selon la philosophie moyenne qui peut s'extraire des incidents de la rue, un guerrier était toujours impérieux et autoritaire, un artiste bohème et imprévoyant, un vieux savant toujours distrait, un avocat bavard et une jolie femme coquette ? L'expérience a pu démontrer mille et mille fois que des militaires savaient faire preuve de civilité, des savants d'attention, des avocats de laconisme et des jolies femmes de franchise sentimentale : il n'importe : l'armature d'une société paraît exiger de ces simplifications essentielles, et le premier mouvement de chacun de ses membres est sans doute de les retrouver et de tâcher de les vérifier dans les cas particuliers. De même, ce ne sont pas nécessairement des banalités routinières, que certaines conventions tendant à ramener à la *formule* tels dénouements ou telles péripéties, l'inflexion d'un récit ou le dessin d'une figure, — et cela en dépit du libre arbitre de l'auteur, de la logique de son art, de toutes les confirmations de la vie réelle. Il se peut que ce soient de ces notions

implicites inhérentes à toute conscience « sociabilisée », de ces lois suprêmes qui font partie d'un pacte durable, et même, dans certains cas, de ces Mères, régulatrices tutélaires de toute énergie, comme celles que Gœthe fait consulter par son héros de prédilection. Dumas fils estimait que marier *in extremis* Armand à la mourante Marguerite, dans la *Dame aux Camélias*, serait immoral, mais d'une nuance de convention parfaitement acceptable : au lieu que la courtisane bien portante inquiéterait sans doute un public qui ne redoute plus une agonisante et peut verser une larme pitoyable sur une brave fille qui n'est plus dangereuse.

Qui saura jamais dans quelle mesure des types comme le jésuite, le financier, la belle-mère, outre qu'ils satisfont à la plus commode tradition, répondent, au théâtre surtout, à une secrète entente sociale que pourrait décevoir, au contraire, un calque plus attentif et plus soucieux des réalités? Celles-ci, le plus souvent, sont assez différentes des personnages qu'un public de théâtre se plaît à reconnaître : elles dérangent moins ses habitudes littéraires que son instinct social, qui tient à maintenir intactes sa réprobation pour les entreprises tortueuses menées sous le manteau de la religion, son inquiétude devant l'habileté décevante des manieurs d'argent, sa foi dans l'antipathie qu'une mère doit éprouver à l'égard du nouveau venu qui la supplante dans la tendresse de sa fille. Et ces conventions varient selon l'accord particulier qui lie, pour un temps et dans un groupe donné, les membres d'une même collectivité. J.-J. Rousseau observait déjà,

dans sa *Lettre à d'Alembert*, qu' « à Londres, un drame intéresse en faisant haïr les Français; à Tunis, la belle passion serait la piraterie; à Messine, une vengeance bien savoureuse; à Goa, l'honneur de brûler les Juifs ». Mais derrière cette relativité de l'intérêt dramatique suivant les diverses nations se cachent, plus impérieuses encore, des exigences auxquelles la vérité artistique est obligée de déférer, si elle ne veut pas les braver.

Les applaudissements ou les protestations d'un public de théâtre ont souvent, en effet, pour inspiratrice réelle l'obéissance à une sorte de loi protectrice des moyennes humaines. Rien de plus authentique, affirme M. Brieux, que la scène de *Suzette* où une grand'mère abominable fait écrire, par l'enfant dont son fils a la garde, une lettre mensongère et glacée à sa propre mère : le développement de la pièce justifiait cette attitude perfide et fielleuse du personnage. Or, le public ne cacha pas sa réprobation, qui n'allait ni à l'auteur ni à l'actrice, mais qui trahissait le regret de voir rompre ici le contrat sacro-saint par lequel l'enfant est d'ordinaire laissé à l'écart de ces douloureux conflits. Une même observation, parmi d'autres cas analogues, concernerait le poignant épisode de *Pelléas et Mélisande* où Golaud, mari inquiet, fait espionner par le petit Yniold le couple qu'il suppose adultère : la scène a produit un effet révoltant, parce que le respect de l'innocence enfantine paraît un article fondamental du pacte sur lequel reposent nos sociétés occidentales. D'ailleurs, chaque salle de théâtre a son acoustique morale; chaque grande ville, même, forme secrète-

ment selon sa loi les dispositions de son public, et un impresario avisé sait fort bien que de Lyon à Grenoble ou de Reims à Nancy, l'atmosphère d'un lieu de spectacle change de température et de tension électrique.

Nous sommes d'ailleurs, en ces matières, aux confins de l'esthétique et de la sociologie. Variable selon les publics, les époques, les circonstances, le *goût* a souvent paru résumer l'ensemble des prescriptions auxquelles se soumettrait de lui-même tout écrivain digne d'un applaudissement un peu distingué; et le *génie*, à diverses reprises, s'est surtout posé en antagoniste du goût. « Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention... » (*Encyclopédie*, art. *Génie*.)

Les exigences du goût projettent donc, dans le plan de l'art, les conventions sociales provisoires ou durables, particulières ou générales, qu'admet avec plus ou moins de rigueur un public déterminé : à l'artiste de s'y conformer ou d'y résister, de prévoir pour l'avenir des vicissitudes qui finiront par lui donner raison, ou de s'en tenir aux prescriptions moyennes des groupes actuels.

La doctrine de l'art pour l'art a prétendu faire bon marché de ces ingérences et s'abstraire de tout souci de moralité ou de tendance : mais qui dira tout ce qui, dans la conception la plus ordinaire de l'art, est déjà un gage accordé à l'esprit social? Ecrire

en toutes lettres un mot inconvenant, risquer une situation osée dans un roman ou un drame, affecter un mépris humoristique pour l'ordre logique d'un développement, ce sont assurément des défis à l'adresse du goût. Mais rien qu'en donnant à une histoire un commencement, un milieu et une fin, un artiste de génie témoigne à sa manière d'une sorte de docilité à la toute première exigence du groupe social. Flaubert s'irritait des prétentions du public, qui, en littérature, exige toujours un dénouement, veut qu'une histoire *finisse*, alors que, dans la vie, rien ne finit : c'est là peut-être, en somme, qu'est la toute première conciliation entre l'effort individuel vers l'expression et le désir collectif de la nette intelligibilité. Le public ressent le besoin, en peinture et en sculpture, d'un « sujet » qui signifie quelque chose; en musique, d'une mélodie que sa mémoire sache reconnaître ou retenir; en littérature, de développements qui forment un ensemble. Or l'artiste trouverait aussi bien sa joie, et la finalité de son tempérament créateur, dans le « morceau », la « tranche de vie », l'accord musical ou l'inflexion simplement expressifs. Ce n'est pourtant qu'à la condition de plier ces intuitions dans le sens exigé par la mentalité générale, que le génie lui-même pourra les rendre acceptables à un public réel, et non pas seulement à la chapelle étroite de quelques initiés. Un Beethoven qui n'aurait écrit que les tout derniers quatuors, un Pascal qu'on ne connaîtrait que par quelques pensées, ne seraient pas moins grands pour l'élite : le commun des mortels aurait du mal, cependant, à leur attribuer une valeur définie.

*
* *

Entre la singularité créatrice et le ritualisme littéraire, mille liens divers tissent, par conséquent, leur réseau. Pour l'artiste absolu, l'idéal serait sans doute de se hausser à l'originalité parfaite, de ne prétendre procéder que de lui-même, d'oublier que l'invention la plus hardie n'est parfois qu'un faisceau d'imitations choisies groupées pour une vie nouvelle, de dissimuler, en tout cas, orgueilleusement, les origines et les antécédents. Pour le « faiseur » habile, la grande affaire est de saisir le goût du public, d'utiliser les succès constatés pour travailler sur des patrons tout faits, de réduire au minimum la part du risque et de la vision originale. Les « classiques » sont peut-être ceux des artistes qui, sans perdre de vue les moyennes qu'attendent les groupes sociaux, insèrent une intention personnelle dans des formes d'art qu'ils élèvent à son plus haut degré de généralité.

Pratiquement, nous l'avons dit, la délimitation n'est pas possible, et l'on ne voit point d'exemple de *proles sine matre creata* ; ni, à l'inverse, de rapsodie qui — sauf par dérision et dans une intention parodique — serait tout à fait destituée de valeur individuelle. Des chemins frayés attendent, quoi qu'il en ait, un créateur; une langue préexistante à sa pensée, des exigences préétablies de forme s'offrent à recevoir ses intuitions, même quand celles-ci portent avec elles leur revêtement. « Aucun artiste, déclarait Emerson, ne peut entièrement exclure de son œuvre le conventionnel, le contingent, le périssable, ou écrire un livre de pensée pure, qui puisse

exercer sur une postérité reculée le même effet à tous égards que sur les contemporains ou plutôt sur les successeurs immédiats. » On a souvent observé que le second ouvrage d'un écrivain révèle, mieux que le premier, ce qu'il est vraiment capable de faire : le succès l'a rapproché du public, et l'on peut craindre qu'il n'écrive désormais pour celui-ci seulement, alors que son coup d'essai se modelait plus étroitement sur son intuition d'art; le souci du lecteur est venu désormais solliciter son talent : dans quelle mesure cette préoccupation nouvelle pourra-t-elle modifier son originalité? Les *Harmonies* tiendront-elles ce que promettaient les *Méditations ? M. de Camors* ne démentira-t-il pas les prémisses du *Roman d'un jeune homme pauvre?* Tout est là, en effet, bien souvent, surtout s'il est vrai que chaque homme a dans son expérience personnelle de quoi produire un livre de valeur — qui a toutes les chances d'être le premier, et qui pourra fort bien rester le seul.

« Il faut du banal et du vulgaire pour lier comme par un ciment les pierres taillées » (R. de Gourmont). Mieux encore : à défaut de pierres taillées, qui ne sont point indispensables à la bâtisse de tous les jours, le banal et le vulgaire, la brique et le pisé serviraient aisément, à eux seuls, à l'architecture commune. Le « banal », ou plutôt ce qui l'est devenu : puisque les formes littéraires, autant que l'expression verbale, doivent surtout compter avec l'affadissement, l'usure expressive, l'appauvrissement insensible des combinaisons le plus riches de saveur et de suc à leurs origines. Même dans l'usage courant, chacun de nous peut observer ce phénomène

de l'anémie graduelle des expressions. Qui n'a observé le jeu de passe-passe auquel sont soumis, dans l'emploi quotidien, des synonymes tels que *infatigable* et *inlassable*, repris et délaissés tour à tour, selon qu'on éprouve que l'un d'eux s'est desséché ou vulgarisé? ou l'hésitation qui, pour une femme, attribuera successivement le plus de valeur émotive à l'un de ces débuts de lettre, *ma chère amie*, *chère amie*, *amie chère*, *amie*? Il n'est pas sûr, on l'a remarqué, que *vos beaux yeux me font mourir d'amour* soit authentiquement la seule façon de dire la même chose avec les mêmes mots. La seule, peut-être, à un moment donné; mais que les temps aient changé, ou les hommes, et il faudra recourir, pour être *senti* autant que compris, à l'une des formes dédaignées un demi-siècle plus tôt.

Il en va de même des revêtements littéraires de nos idées et de nos sentiments. L'usure des genres n'a rien d'absolument définitif : elle est surtout dans leur divulgation excessive, dans les moules trop employés qu'ils offrent sur le tard à une émotion créatrice qui se sent, elle, neuve et comme *unique* : la preuve, c'est qu'un genre suranné, un mètre répudié, une conception désuète de l'art peuvent très bien retrouver une verdeur insoupçonnée longtemps après leur abandon. Sans doute, ils ne seront plus tout à fait les mêmes qu'au moment où la verve des artistes s'écartait d'eux, et c'est, d'ailleurs, ce qui rend en ces matières le mot de « réaction » si injuste : la tragédie de Ponsard n'est pas tout à fait celle d'Arnault ou d'Esménard, le drame romantique de Rostand diffère de celui de F. Soulié,

l'humanisme d'Henri de Régnier n'est pas identique au retour de Chénier à l'antique.

Il est permis de croire, d'ailleurs, que l'anémie des genres ne semblerait vraiment pas plus fâcheuse, à des groupes sociaux étendus, que ne fait en général l'insuffisance des mots. M. Jourdain et M. Poirier ne verraient aucun mal à ce que leur répertoire favori fût éternel. Des nuances nouvelles de sensibilité, à côté d'eux, pourront demeurer fort longtemps sans expression. Un « accident » sera nécessaire, l'initiative d'un individu, un hasard heureux, pour que des tendances latentes se révèlent à leur tour dans la masse et manifestent, par leur adhésion même, une vie qu'on ne pouvait guère soupçonner. Des mots tels que *vulgarité*, *lune de miel*, *entente cordiale*, inquiétants anglicismes à leurs débuts, fâcheux intrus dans le vocabulaire français, ont fait depuis une assez jolie fortune dans notre langue: pourtant, les périphrases ou les *à peu près* auxquels ils succédèrent suffisaient encore à l'usage moyen du temps. Le public de l'Empire s'accommodait des éternelles tragédies qui se perpétuaient sous le lustre; les gens du bel air, en 1760, restaient les lecteurs satisfaits des *Matinées de Cythère* ou des *Égarements de Julie* et de leurs succédanés. Cela pouvait continuer, sans romantisme ni *Nouvelle Héloïse*.

Il faut, en effet, pour que des variations interviennent, des forces diverses qu'on peut essayer de définir et qui remettent le mouvement, la vie, la différenciation, dans des milieux qui, sans cela, resteraient homogènes et immobiles, et laisseraient la formule dominer invinciblement les démarches des esprits.

LIVRE II

LES CONDITIONS DU MOUVEMENT EN LITTÉRATURE

CHAPITRE I

La transformation des notions directrices.

Effet médiocre des changements politiques sur les vicissitudes des formes littéraires. — Action d'un public modifié. — La transformation des notions directrices et son contre-coup dans la littérature : cartésianisme, « sensibilité », romantisme. — Comment se transforment les idées ? — Vérification des coïncidences efficaces entre certaines conceptions du monde et de l'homme et certaines modalités littéraires.

Il va de soi que les transformations sociales et politiques produisent des changements dans la littérature, même dans celle qui paraît le plus éloignée du forum et de la tribune aux harangues. La royauté étatiste qui triomphe avec Louis XIV détermina des formes littéraires que les survivants de la Fronde ne goûtaient qu'à demi, tant elles semblaient éloignées de la savoureuse truculence de l'âge antérieur : Mme de Sévigné elle-même eut du mal à se faire à la

discipline de 1660. Les émigrés qui rentraient en France vers 1800 étaient de fort bonne foi, lorsqu'ils déclaraient ne plus rien comprendre aux œuvres en faveur, romans frénétiques et mélodrames excessifs : Bonald s'indignait et Mme de Genlis faisait la petite bouche, mais le prophète et le bas bleu tombaient d'accord pour attribuer au « génie des révolutions » mille nouveautés qui les choquaient.

Cette influence est moins forte cependant, à y regarder de près, qu'il ne pourrait sembler ; ou plutôt elle n'a pas son point vif où l'on s'imagine trop souvent. C'est se leurrer qu'attendre directement, d'un ordre civique différent, un goût aussitôt renouvelé, des créations artistiques désormais originales. Ce n'est pas, évidemment, une entente nouvelle dans la Cité, l'adoption d'un Code, l'octroi d'une Charte ou l'installation d'un souverain qui peut provoquer l'abandon de formes d'art qui se trouveraient, du coup, démonétisées comme un billon suranné. Mme de Staël, à cette date de 1799, s'exagérait la portée artistique des renouveaux révolutionnaires : son livre *De la Littérature* paraissait annoncer une renaissance prestigieuse, issue sans intermédiaire de la récente transformation des institutions françaises ; il garantissait presque les effets poétiques, — enthousiasme et libre élan, simple naturel et dispositions civiques, — qui allaient résulter de « l'ordre dans la liberté », de « la morale et l'indépendance républicaines sagement et politiquement combinées » : or, l'esprit nouveau, en littérature, se manifestait au contraire, à l'écart de l' « association

républicaine », chez des ci-devant nostalgiques ou chez des émigrés à l'intérieur, un Chateaubriand, un Senancour, un Nodier; et les meilleurs représentants de la France transformée, J.-M. Chénier, Ginguené, Legouvé, s'en tenaient plutôt à des formes à peine modifiées de l'ancien credo littéraire. Delille, après la tourmente, reprend sa place de prince des poètes avec une esthétique invariable. Il en est alors des lettres comme des arts, où les peintures à sujets antiques de David, joie des hommes de la Révolution, avaient été commandées par les Bourbons.

Dirons-nous qu'à cette date de 1800 l'esprit révolutionnaire avait épuisé déjà son effet? Mais 91 n'offre pas avec 1780 d'aussi grandes différences à cet égard que 1748, par exemple, avec 1760, quand Rousseau courbe vers lui des milliers de sensibilités qui semblaient l'attendre. Ce n'est pas, on le sait, 1851 et le Coup d'État qui marquent la fin des grands espoirs romantiques au théâtre, mais bien plutôt 1843. Le passage d'un état social et politique à un autre état, loin d'être un facteur immédiat de *mouvement* en littérature, n'est vraisemblablement, dans la plupart des cas, qu'une autre manifestation *plus tardive* de changements déjà enregistrés par cet organe subtil, la sensibilité littéraire. Nodier prétendait que le règne de Napoléon avait rendu à la France « la littérature des dernières années du règne de Louis XV », une Muse couronnée « des roses factices de Dorat » : c'était peut-être, pour une bonne part, la Restauration qui s'annonçait ainsi sous le sceptre impérial.

Aussi Stendhal brouille-t-il quelque peu les choses lorsqu'il écrit, à propos de son style, qu'il juge

opposé à la manière « académique » chère aux petits-maîtres de 1785 : « J'ai tâché qu'il convînt aux enfants de la Révolution, aux gens qui cherchent la pensée plus que la beauté des mots, aux gens qui, au lieu de lire Quinte-Curce et d'étudier Tacite, ont fait la campagne de Moscou ». En réalité, la passion de la liberté et l'expérience de la guerre, loin de détourner des classiques latins le public cultivé, créaient des affinités nouvelles entre quelques apparences maîtresses de l'Antique et les tendances de l'heure actuelle : raison de plus pour goûter l'ancienne mythologie, les tropes et les figures du classicisme dégénéré, et pour ne point se délivrer encore « des Grecs et des Romains ».

Voyons ailleurs. L'Italie, entre 1789 et 1815, a passé par des alternatives d'assujettissement et de libération qui auraient dû, si la littérature était directement liée aux institutions, en modifier plusieurs fois l'allure et l'aspect. Rien au contraire de plus constant que les formes littéraires d'un pays qui ne sait guère encore que se préparer à un renouvellement de l'expression, mais qui retrouve avec joie, dans les vers de Monti ou de Salfi, de Cesarotti ou de Lattanzi, les procédés, les structures et presque les rimes qu'il avait aimés au temps de la servitude. « Même les meilleurs parmi les auteurs, les plus convaincus et les plus sincères, continuent à suivre Métastase... Les idées nouvelles ne trouvent d'abord, pour s'exprimer, que des expressions conventionnelles, assemblées suivant des habitudes reçues... » (P. Hazard.)

Le même phénomène pouvait s'observer quelques

années auparavant, chez un autre peuple transformé. Les Etats-Unis séparés de la Métropole anglaise, en 1783, avaient traversé la crise qui, mieux que toute autre, devrait marquer son empreinte sur le génie d'un peuple : sa nouvelle dignité de nation obtenue de haute lutte, sa charte conquise et proclamée. Or, nul historien de la littérature américaine ne note, dans le domaine littéraire, de changements véritables dont l'Indépendance serait le point de départ.

Même constatation pour l'Allemagne après 1871. Réalisant un vœu quasi-millénaire, donnant enfin une forme historique à ses rêves, elle ne trouve pas sans retard, dans le sentiment du fait accompli et de l'Empire assuré, le renouveau artistique annoncé par certains : c'est même, en attendant des influences autrement actives, la déconvenue de cette Renaissance manquée qui produit quelques œuvres intéressantes. Mais, en général, nulle transformation essentielle ne résulte directement, pour les lettres germaniques, de cette unification forgée dans les batailles, et les anciens écrivains se contentent d'ajouter à leur lyre une corde qui est aussi souvent de laiton que d'airain : une Jeune Allemagne littéraire ne naîtra qu'à une dizaine d'années de là, et l'on pourra écrire en toute sincérité, vers 1894 : « Nous pensions qu'un âge nouveau, comparable peut-être à celui des Hohenstaufen, allait poindre pour notre poésie. Nous croyions à chaque instant ouïr la grande voix qui proclamait l'avènement de cette ère fortunée... Jamais les circonstances ne furent plus favorables à une épopée allemande. Le

contre-coup des émotions ressenties vibrait encore au fond des âmes... Mais il semble que les yeux aient été aveugles et les mains paralysées; il est vrai que la médiocrité s'étala au jour, la bouche pleine de phrases creuses et de banalités ronflantes... » (B. Litzmann).

Qu'est-ce à dire? Que la causalité n'opère point du tout, comme on est tenté de le croire, entre ces deux ordres de phénomènes, et que les changements dans les institutions n'amènent point, automatiquement, des changements dans la représentation de la vie et l'expression des émotions. S'il se produit, à leur suite, une transformation, c'est par un effet indirect : par l'affleurement nouveau de milieux et de publics préexistants, conservant leurs goûts, mais les affirmant avec plus d'autorité — et non par une vive modification de groupes homogènes qu'une Constitution, un Empire, une Indépendance rendraient aptes à voir la vie sous un nouvel angle et à goûter des façons inédites de l'exprimer.

Que, par exemple, des lecteurs amis des fortes émotions, des spectateurs enclins au franc rire et au pathétique sensationnel, des habitués de cabinets de lecture viennent remplacer, au rang le plus en vue du public, les habitués des salons et des boudoirs, tous les initiés, les pervers et les délicats de la veille, — et le répertoire des scènes à la mode, la production courante de la librairie ne tarderont pas à porter la trace de ce changement. La littérature satisfera à des exigences nouvelles dans la mesure où l'offre et la demande régissent ces sortes de choses. Le répertoire d'un théâtre ne saurait

être le même, si ce sont des marquises ou bien des poissardes qui vont s'asseoir au balcon. Mais c'est la carte et le cadastre du goût, non la nature de la création esthétique, qui se trouveront impliqués dans cette transformation : une nouvelle majorité, ou une minorité impérieuse, fera triompher ses dispositions, et par là, sans doute, la production littéraire pourra être sollicitée vers d'autres voies.

Mais déjà, avec cette action d'un public modifié sur l'atmosphère de la littérature, nous nous rapprochons du phénomène qui, mieux que toutes les variations de l'état politique et social, fait sentir son effet sur la production même, sur la conception et l'élaboration des œuvres. On peut l'appeler *la transformation des notions directrices*, et entendre par là les changements dans les manières profondes de sentir, d'expliquer la vie et le monde, dans les accords tacites qui lient les intelligences d'une même époque.

Assurément, dans l'intérieur d'une littérature, et parfois d'un groupe de littératures, il y a une certaine continuité dans les idées générales, quelques données assez constantes qui oscillent plutôt qu'elles ne se métamorphosent : ce sont les armatures secrètes dont le vocabulaire des peuples marque au dehors, pour ainsi dire, les saillies et les reliefs. Une fixité relative s'y manifeste : Rivarol disait des *mots* que ce sont les vraies médailles de l'histoire, et Dante observait déjà que langues d'*oïl*, d'*oc* et de *si* s'accordent sur les vocables qui signifient *Dieu*, *ciel*, *terre*, *aimer*, *vivre* et *mourir*. Encore y a-t-il place, dans le sens que peuvent prendre ces termes primordiaux, pour bien des sous-entendus et des

symbolismes divergents : l'oraison d'un brigand sicilien ne s'adresse sans doute pas tout à fait au même Dieu que l'effusion d'un mystique espagnol. Et ces concepts se combinant avec d'autres idées, de tels flottements suffiraient d'ailleurs pour rendre possibles, sous l'identité des termes à travers l'histoire d'un même peuple, des variations nombreuses : celles-ci produisent immanquablement leur effet sur l'économie des œuvres et des ornements de la littérature.

*
* *

« J'ai souvent ouï dire à M. Despréaux, écrit J.-B. Rousseau à Brossette le 24 juillet 1715, que la philosophie de Descartes avait coupé la gorge à la poésie, et il est certain que ce qu'elle emprunte des mathématiques dessèche l'esprit et l'accoutume à une justesse matérielle qui n'a aucun rapport avec la justesse métaphysique, si cela se peut dire, des poètes et des orateurs. La géométrie et la poésie ont leurs règles à part, et celui qui s'avise de juger Homère par Euclide n'est pas moins impertinent que celui qui voudrait juger Euclide par Homère... »

Ainsi transmise, la pensée de Boileau risque de n'être pas strictement conforme à l'intention du maître, et les explications de la fin sur les procédés de la géométrie et de la poésie, sur Euclide et Homère, en rétréciraient plutôt la portée. Mais il est curieux de noter, chez le principal esthéticien du classicisme, l'indice d'une préoccupation qui va loin. De fait, on a souvent étudié, soit l' « esthétique » de Descartes, soit les rapports de chronologie et de

logique par où la littérature du siècle de Louis XIV s'est trouvée dans la dépendance du *Discours de la Méthode* et du *Traité des Passions*. Concordances plutôt que dépendances, à vrai dire : affermissement, dans un système, d'un certain nombre de tendances éparses dans les dispositions générales et dans la mentalité des gens de lettres ; « température morale » enregistrée à la fois par une philosophie et constatée instinctivement par une littérature : mais interaction certaine, sur bien des points, en même temps que parallélisme.

En effet, la matière et l'âme séparées, le beau rôle attribué à la volonté, et plus encore à la clairvoyance, dans le cours et les fluctuations des « passions de l'âme », une grande défiance à l'égard de la nature telle quelle, un solide crédit accordé aux forces conscientes de l'être humain : voilà qui assurait, au siècle cartésien, un « idéal d'idées claires » et tout un lest de netteté et de raison : si mille conflits, dans la littérature comme dans la vie, mettaient aux prises cet idéal implicite avec d'autres motifs d'action, de telles notions animaient à leur façon Mme de La Fayette comme Boileau, Quinault tout aussi bien que Bossuet. Il faut peut-être, comme on l'a dit, que « la série *jansénisme* rencontre dans Racine la série *tragédie* » (G. Lanson) pour que des particularités émouvantes se manifestent ici dans la psychologie des héros et le développement de leurs destinées. Partout ailleurs, la répression du lyrisme — état trouble, irrationnel et inquiétant, — la fermeté du jugement et la sobriété des ornements rendent hommage sur tous les points à des maximes comme

celle-ci, qui se lisait au *Traité des Passions* : « Je ne remarque en nous qu'une seule chose qui nous puisse donner juste raison de nous estimer, à savoir l'usage de notre libre arbitre, et l'empire que nous avons sur nos volontés. »

On a même ingénieusement remarqué (E. Krantz) que les fées de Perrault sont, à leur manière, des fées cartésiennes. Les métamorphoses suscitées par leur aimable baguette pourraient opérer les transmutations les plus folles, et la fantaisie asiatique ne se refuse pas à faire sortir un palais enchanté d'un caillou ou une princesse d'une plume de cygne voltigeant à la brise : nos fées opèrent dans le même plan, comme si elles étaient dirigées par des caprices raisonnables ; et c'est une citrouille bien ronde et bien mûre qui est transformée, pour le bal de Cendrillon, en un beau carrosse doré, et un gros rat en un cocher moustachu. Timidité et logique de fées rationnelles qui se garderaient de brouiller les apparences et les analogies pour le vain plaisir d'exhiber leur pouvoir, et qui sacrifient, en somme, un peu de leur puissance au plaisir délicat de respecter les concepts logiques des choses.

C'est dire que la modification d'un tel substratum d'idées ne peut manquer de s'accompagner à son tour de changements parallèles dans la littérature. Après une courte période mettant aux prises un rationalisme de plus en plus intellectualisé et une tentative de retour à l'enthousiasme religieux et à la croyance aveugle et mystique — période qui subissait trop vivement encore l'emprise du « grand siècle » pour aboutir à une expression originale, — le

plein XVIIIe siècle accepte la réhabilitation enthousiaste de la Nature, le triomphe de la « sensibilité » qui devient la norme de toute vertu et de toute beauté. L'homme sensible, tel que la Nature l'a formé, est comme un vestige de cette « condition primitive de l'homme » que l'alluvion sociale a recouverte : aussi n'en faut-il jamais récuser le témoignage, ni douter que l'œuvre d'art qui fait appel à la sensibilité, et qui y réussit, ne porte un signe profond de perfection. De Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre et de Diderot à S. Mercier, à travers les influences entre-croisées de Gessner, de Thomson, de Richardson, tout près de Greuze et de Vanloo, les « délices du sentiment » prodiguent leurs prestiges. La vertu, le bonheur, la passion, le devoir n'existent qu'en raison de l'ébranlement du cœur. Des interprétations optimistes de la Nature dominent les œuvres les plus expressives des alentours de 1760, font craquer les conventions d'une sociabilité exigeante et machinale, dirigent l'affabulation des romans et des pièces où les élans spontanés luttent douloureusement avec les prescriptions de la société, alimentent un pathétique direct et des métaphores véhémentes. Cependant l'esprit rationaliste n'entend pas abdiquer ses droits : le principe d'évidence est maintenu sans doute, mais il s'applique, en littérature, à se transformer en cette « évidence du sentiment » que célébrait Jean-Jacques. Les « âmes sensibles » s'opposent aux « têtes froides » qui prétendent maintenir l'antique raison dans ses privilèges et qui souvent ne sont que les serviteurs automatiques d'une règle surannée.

D'ailleurs, la « sensibilité » du XVIIIe siècle ne comportait encore qu'à ses moments les plus aigus le sentiment exalté de l'unité du monde ou de la vie; des habitudes sociales trop enracinées empêchaient la « nature primitive de l'homme » d'être quelque chose de plus qu'un regret assourdi, la hantise des idylles primitives de l'humanité. Cette nostalgie devient, pour le romantisme, une sorte d'actualité impérieuse :

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime...

Et une perception vaguement panthéiste de l'univers, la sensation plus ou moins directe de la solidarité cosmique deviennent des foyers d'énergie personnelle, un recours contre le fait social et ses rigueurs. Comment cette recherche du divin dans la nature ou dans le développement de l'humanité n'aboutirait-elle pas à une poésie abondante, harmonieuse et colorée, à de vastes systèmes historiques et planétaires, à la glorification de la « divine » passion dans le théâtre et le roman, à des essais nombreux et faciles de religion et de morale que pénètre sans effort le souffle de Dieu ou l'Ame du monde? Il faudra parfois toutes les nécessités de la vie pratique pour contenir dans des limites artistiques ou intellectuelles cette libre expansion qui soulève les plus nobles esprits de 1830.

On sait enfin que le positivisme n'est pas sans des rapports étroits avec le naturalisme en littérature et, à un moindre degré, avec le Parnasse. Le déterminisme rigoureux dans l'ordre des faits constatés, l'interdépendance des phénomènes que nous pou-

vons atteindre, se sont organisés d'une manière analogue dans les systèmes de Comte et de Littré et dans des types de romans et de drames pour lesquels « il n'y avait plus de mystères » ; une stricte cohésion de la trame poétique, l'absence de « trous », si l'on veut, d'hésitation et de clair-obscur, ne laissent pas d'apparenter l'affabulation des poèmes de Leconte de Lisle ou de Coppée à une philosophie qui révélait vers le même temps ce qu'on peut appeler la « température morale » des esprits cultivés.

Il ne faut pas croire que ces tréfonds d'idées n'agissent que sur la morale des poètes, le choix des sujets, l'agencement psychologique de leurs personnages, la conduite de l'action et la nature des dénouements. Même ces variations de fond auraient d'ailleurs chance, à elles seules, d'entraîner des variations de forme, puisque la nécessité de donner leur accent à telles ou telles modalités de la vie déterminerait des particularités de vocabulaire et de style, la prééminence de certains genres, etc. : on a constaté, par exemple, que des notions pessimistes, chez un écrivain moyen, semblent mettre en mouvement plus de *substantifs* que l'optimisme, infiniment plus riche de son côté en *épithètes*. Le genre descriptif et le poème didactique, avec toutes les malices et tous les « trucs » exigés par cette variété littéraire, — périphrases, transitions, etc., — avec les états d'âme moins spontanés que réfléchis qu'elle suppose, ne sont guère sympathiques à des époques de foi romantique, conviennent à merveille, en revanche, aux temps où l'adoration de la nature coïncide avec des procédés tout intellectuels

de connaissance, comme le milieu du XVIIIe siècle.

Le style poétique, la façon de percevoir et d'organiser les analogies émouvantes dont l'esprit attend la révélation, se trouve toujours lié directement à ce rythme profond des idées. Pierre Leroux observait dans le *Globe*, il y a près d'un siècle, qu'une révolution singulièrement riche de conséquences entraînait le langage des poètes, ses contemporains, — les jeunes romantiques — loin de l'ancien procédé de leurs ancêtres classiques. Pour ceux-ci, les comparaisons, poursuivant parallèlement une idée et une image, développaient avec soin deux thèmes que joignait d'un lien spirituel la pensée du poète ; et Racine pouvait dire :

O bienheureux mille fois
L'enfant que le Seigneur aime
Qui de bonne heure entend sa voix
Et que ce Dieu daigne instruire lui-même !
Loin du monde élevé, de tous les dons des cieux
Il est orné dès sa naissance ;
Et du méchant l'abord contagieux
N'altère point son innocence.

Tel, en un secret vallon,
Sur le bord d'une onde pure
Croît, à l'abri de l'aquilon,
Un jeune lis, l'amour de la nature.
Loin du monde élevé, de tous les dons des cieux
Il est orné dès sa naissance ;
Et du méchant l'abord contagieux
N'altère point son innocence.

L'artifice de la nouvelle école poétique de 1830, et de Victor Hugo en particulier, consiste au contraire, observait Pierre Leroux, « à ne pas développer l'idée

que l'on veut comparer à une autre, mais à développer uniquement cette seconde idée, c'est-à-dire l'image... C'est un véritable emblème. De même qu'on remplace le mot propre par une métaphore, ici l'idée est remplacée par son emblème : on a pour ainsi dire la métaphore d'une idée ». Hugo peut écrire, pour suggérer la chute de Napoléon sitôt après son triomphe :

Il a bâti si haut son aire impériale
Qu'il nous semble habiter cette sphère idéale
Où jamais on n'entend un orage éclater!
Ce n'est plus qu'à ses pieds que gronde la tempête;
Il faudrait, pour frapper sa tête,
Que la foudre pût remonter!

Le foudre remonta! — Renversé de son aire,
Il tomba tout fumant de cent coups de tonnerre,
Les rois punirent leur tyran.
On l'exposa vivant sur un roc solitaire;
Et le géant captif fut remis par la terre
A la garde de l'Océan.

« Le poète ne développe pas l'idée de la grandeur de Napoléon, mais il passe tout de suite à l'image; il n'y a même pas de comparaison, le mot d'*aigle* n'est seulement pas prononcé. Style commun aujourd'hui, qui ne développe jamais l'idée morale en termes abstraits, mais qui prend toujours un emblème de cette idée, qui pour elle donne un symbole, et procède par allégorie, dans le sens restreint que nous avons donné à ce mot... »

Pierre Leroux observait fort justement qu'une sorte de synchronisme répandait ce procédé d'art dans tout le monde européen, puisque les lakistes

en Angleterre. Jean-Paul et ses imitateurs en Allemagne, et avec moins d'enthousiasme Byron, Gœthe, Schiller faisaient de ce style un usage fréquent, dont on se plaisait aussi à retrouver les traces ou les germes dans quelques poètes antérieurs. Il ne faisait qu'indiquer la raison profonde de ce phénomène général : la sensation plus directe de la solidarité cosmique, vers le moment où le lien social paraissait, de divers côtés, manquer de sécurité, créait dans les sensibilités modernes mille affinités irrésistibles entre divers ordres de manifestations restées sans grand contact jusque-là : les anciennes « harmonies de la nature » devenaient de sublimes coïncidences pour l'esprit attentif et inspiré : la vie de l'univers était un répertoire sensible où s'inscrivaient, en signes matériels, des remous et des frissons de la vie que la phénoménologie de l'esprit ressentait en impressions parallèles. Et c'est ainsi que des nouveautés poétiques, dont il semblait aux attardés que ce n'étaient qu'amusettes de jeunes oisifs, rendaient compte à leur façon de transformations profondes de la pensée européenne.

Peut-être, en effet, étant chose subtile que manient des âmes plus frémissantes, la poésie est-elle particulièrement apte à ressentir les variations prochaines ou encore indistinctes des idées directrices d'une époque. Un Corneille, s'il n'a pas été influencé par Descartes, pressent avant l'heure le cartésianisme qui monte. Tandis que la Révolution française, en tant que bouleversement politique, n'exerce guère d'influence directe sur l'atmosphère de la création littéraire, cette même Révolution, devenue surtout

un ensemble d'idées, fait sentir dans la poésie anglaise son action, qui n'est pas toute de théorie sociale, et qui a été plus d'une fois constatée : c'est qu'alors la Révolution agissait comme une force spirituelle, alors qu'en France elle n'était que la matérialisation d'idées qui semblent avoir touché la littérature dès 1770 environ. On a remarqué récemment que la philosophie bergsonienne étant peut-être la métaphysique la plus analogue aux dispositions sensibles et imaginatives de la poésie symboliste, celle-ci s'est trouvée l'avant-courrière d'une doctrine de l'intuition qui répugne aux chaînes rigoureuses du déterminisme positiviste, aux constructions intellectuelles qui figent l'évolution de la vie. Une même « instantanéité », l'absence de dépendances causales trop marquées, et ce que l'on pourrait appeler le sens de l'émerveillement, je ne sais quel ébahissement devant les choses, témoignent d'ailleurs, dans le jeune roman des dix dernières années, de dispositions analogues. Qu'on est loin, par exemple, avec ces notations souvent charmantes, — souvenirs d'enfance dépouillés de tout support rationnel, impressions successives qui passent sur les âmes comme des bouffées d'air sur un visage, dégustation aiguë des instants juxtaposés, — des romans anglais du XVIIIe et du milieu du XIXe siècles ! Ici l'empirisme britannique et sa recherche des consciences définies et stables créaient des histoires un peu massives et pesantes, mais fermes et continues, offrant le tableau d'âmes que martelaient les destins, Joseph Andrews ou Cecilia, Adam Bede ou Henry Esmond, Jane Eyre ou David Copperfield.

C'est ainsi qu'à moins de se tenir, par quelque miracle, à l'écart de la température accoutumée d'une époque, un littérateur ne saurait s'affranchir des préoccupations dominantes qui forment la structure profonde de la vie de l'esprit dans une période donnée.

*
* *

De fortes transformations dans l'attitude moyenne des consciences humaines entraînent donc, d'un effet évident, des modifications dans l'ordre littéraire. Par elles, la stagnation absolue est rendue impossible : et ce sont elles, sans doute, qui font paraître soudain désuètes et vieillotes des formules qui étaient jadis à la mode et ne correspondaient que trop, à leur date, à un stade intellectuel désormais suranné.

Les notions directrices ne peuvent manquer d'opérer des transformations dans la littérature. Mais comment ces notions elles-mêmes se transforment-elles? Comment s'opèrent ces substitutions, ces interversions, ces glissements, ces progrès et ces déchéances? Par quelle usure s'affaiblit la vertu de principes sur lesquels, un demi-siècle plus tôt, tout le monde s'entendait? Quels heurts dégradants, quelles fâcheuses confrontations ruinent un idéal qui réunissait, d'un cœur presque unanime, les plus belles majorités? L'histoire des idées est une science trop neuve, ou du moins elle a été trop liée jusqu'ici à l'histoire des faits, pour qu'il soit aisé de répondre à ces questions : elles ne touchent d'ailleurs que de biais la vie des formes littéraires.

Ne croyons pas trop que les événements suffisent

à contrarier la germination ou l'extension des idées dans un sens donné. Une catastrophe comme le tremblement de terre de Lisbonne a ébranlé un instant la foi du XVIIIe siècle dans les harmonies de la nature, mais n'a pas gêné sérieusement les théories les plus favorables à une finalité heureuse et humaine des choses naturelles ; et l'effarement même dont témoignent tant d'aveux contemporains est plutôt l'indice d'une courte dissonance que d'une volte-face réelle. Se produisant vers 1656, cette horrible démonstration d'une puissance cosmique hostile à l'homme eût semblé très rationnelle à des jansénistes cartésiens ; elle eût, vers 1828, paru déceler une fougue toute romantique persistant dans certaines régions de la terre ; vers 1905, des catastrophes analogues ne font guère que signifier combien il est difficile, pour la science humaine, de prévoir tous les événements naturels.

Sans doute, les confrontations impérieuses d'une croyance générale avec des réalités contraires, ou qui semblent telles, proclament souvent la déchéance d'idées sur lesquelles vivait la majorité d'une époque. Un pouvoir politique se révèle, à l'user, insuffisant ; une doctrine admise est démentie par des faits qui lui restent incommensurables. Coleridge n'a pas tort d'admettre, en gros, que « c'est une merveilleuse propriété de l'esprit humain, qu'une fois lancé dans une direction fraîche, il suit son nouveau chemin jusqu'à son aboutissement extrême, avec une persévérance obstinée et en admettant tous les corollaires imaginables. Et par les conséquences frappantes qui résultent de ces extrêmes, il a les

yeux ouverts sur son erreur : alors il est, soit ramené à un précédent sentier, soit muni d'une impulsion nouvelle qu'il suit avec le même entrain et qu'il admet avec le même exclusivisme ». Encore faut-il noter qu'il se produit aussi une *usure* des idées, lesquelles ne parvenant pas à enserrer tout le réel, laissant hors de leur atteinte un résidu trop considérable, se vident insensiblement de leur principe le plus actif, sont débordées et dépassées par un flot montant de phénomènes qu'elles n'étaient pas arrivées à encadrer. Trop de faits passent entre les mailles pour que nous ne soyons pas disposés à changer de filet.

Il faut se dire, de plus, que ces idées dominantes ne sont jamais des idées exclusives. Leur triomphe n'est pas une extermination ; l'affleurement imprévu de leurs antagonistes manifeste surtout que les autres s'étaient trouvées reléguées à l'arrière-plan et loin de la rampe, quitte à reprendre des forces, à contracter de nouvelles alliances, à l'écart du théâtre où s'affadissent des énergies trop visibles et trop affairées. Là encore, la vie se plaît à dissocier ce qui fut assemblé et à réunir ce qui fut épars : et de ces éternelles combinaisons, de ces disjonctions incessantes résulte un kaléidoscope dont nous ne saisissons bien que les combinaisons arrêtées.

Enfin, il faut constater que, dans l'histoire des idées, l'effort apparent, la propagande et les injonctions impérieuses aboutissent parfois à leur contraire : des ironistes ont souvent noté que l'anticléricalisme du XVIIIe siècle avait été réchauffé dans le sein de l'enseignement des Jésuites. Par un saut

analogue, le rationalisme allemand des Nicolaï semble favoriser, par une sorte de paternité qui est un contraste, les effusions les plus mystiques; c'est au moment où le matérialisme du XIXe siècle a fini d'organiser sa propagation que surgissent en face de lui des adversaires qu'il paraît presque avoir créés.

En réalité, la multiplicité du réel nous empêche de discerner tout ce qui subsiste d'éléments divers dans une époque. Elle semble d'accord sur une doctrine, un dogme, une foi essentielle : de fait, son unité est d'apparence et de surface, comme dans une foule qui paraîtrait applaudir de toutes ses mains, et dont une contre-épreuve révélerait les résistances. Seulement, son unanimité apparente est enregistrée par les témoins, acceptée par la postérité : et l'on s'étonne que, les circonstances ayant varié, il subsiste encore autant d'adversaires qui menacent de devenir majorité à leur tour, et qui entraînent le centre indécis et la masse incertaine.

C'est ainsi que les idées directrices, à la fois effets et moteurs des groupes humains, déferlent, affleurent et « moutonnent » dans l'histoire. Or, cette crête d'écume qui blanchit au sommet de la lame, ce sont peut-être, déterminés par des mouvements de fond qui ne se trahissent pas toujours, une figure de poésie, un détail de psychologie littéraire, la prédilection donnée à un genre, l'heureux emploi d'un moyen secondaire d'expression.

*
* *

« Les opinions religieuses des hommes, disait un philosophe, sont fondées sur les idées qu'ils se font

de la nature. » On pourrait avancer de même qu'en dernière analyse, la façon de considérer l'univers, les opinions avouées ou tacites sur la place de l'homme dans le monde, les postulats de toute une biologie inconsciente, déterminent les prédilections esthétiques des sociétés. Ces dépendances, à tout le moins, semblent fatalés dans les littératures les mieux connues de nous, plus affranchies que d'autres des strictes exigences ethniques, religieuses ou morales.

Soyez persuadé de la dualité de la matière et de l'esprit, attribuez à l'homme un rang exceptionnel sur la terre, et félicitez-vous des atteintes que, sous le nom de civilisation, l'humanité a fait subir à la nature : comment ne pas maintenir la création littéraire dans un domaine privilégié, mais exigu, où la science de l'être humain sera préférée à l'évocation des choses, où pourra bien être évoqué çà et là « un lieu champêtre et *néanmoins* agréable », où une langue à peine colorée, mais soigneusement épurée, admirablement nuancée, tirera de la pensée même, non de la sensation et du sentiment, ses meilleurs effets, où les « ornements » enfin résulteront plutôt de la convention que du libre choix?

Sans supprimer entièrement ce dualisme, retrouvez dans la nature le vêtement d'un Dieu bienfaisant : *Cœli enarrant gloriam Dei.* Placez un être au-dessus d'elle, cherchez sa cause et son origine en dehors d'elle-même, et ingéniez-vous à découvrir les innombrables causes finales qui doivent faire de la création la demeure providentielle de l'homme : une littérature « harmonienne », celle d'un Bernardin ou

d'un Lamartine, de maint poète anglais aussi, doit émaner d'une telle conception. De la cordialité pour le réel, même dans ses manifestations les plus humbles ; une résignation attendrie, propice à de longues effusions d'âme, guère favorable — à moins de dons spéciaux — à une vive plasticité dans la représentation des objets matériels ; quelque mollesse en somme dans le fond et dans la forme, avec une fraîcheur d'intonation digne parfois du Psalmiste : ne serait-ce pas là que viendrait aboutir cette disposition, si conciliable avec un christianisme tout évangélique et adouci ?

Faites au genre humain un immense crédit, rien qu'à cause de la part de nature en laquelle il reste engagé, et ressentez avec irritation les obstacles opposés, par l'organisation de la société humaine, au libre jeu des forces primitives ; rapprochez de la création la plus consciente des créatures, et croyez à une force progressive qui, de proche en proche, gagnera tous les éléments de l'univers et les amènera quelque jour au triomphe de la solidarité : le goût de la propagande, le frémissement devant toute tyrannie, la foi dans les résultats définitifs d'une éducation généreuse ne manqueront point d'animer une littérature émotive plutôt qu'artiste, guettée par la déclamation, mais singulièrement agissante sur l'âme des foules.

Absorbez davantage encore l'humanité dans les forces naturelles ; ne laissez pas les facultés humaines s'écarter du Cosmos animateur ; et puisque des nécessités qui peuvent sembler provisoires ne cessent pas d'exercer leur empire, que l'art du

moins profite de l'excellence imprescriptible de la nature. Elle est un « répertoire » où puisera l'écrivain ou le peintre, où le philosophe et le sociologue iront chercher leurs préceptes. Des œuvres abondantes et séduisantes, échos sonores et reflets colorés, ne manqueront pas de faire honneur à la grande inspiratrice qu'on n'invoque pas en vain. Vous mêlerez vraiment, comme le demande le poète, « toute votre âme à la création ». Mais peut-être mériterez-vous la rude remontrance de saint Augustin : « Les hommes vont admirer les hauteurs des montagnes et les vastes flots de la mer, et les larges chutes des fleuves, et les rivages de l'Océan, et les révolutions des étoiles, — et ils s'abandonnent eux-mêmes. »

Résignez-vous à l'absorption finale dans le grand Tout, sans espérer de privilège qui vous distingue des autres êtres périssables, et éprouvez, à côté du sentiment de la fragilité de l'individu, l'horreur sacrée de cette entité formidable, inhumaine et éternelle,

Le Pan mystérieux, insoluble problème,

et l'épouvante enfin de la causalité dévoratrice à laquelle rien n'échappe : une littérature surtout plastique, sensuelle et intellectuelle paraît impliquée dans une telle disposition, avec la recherche de la forme et le culte des images définies, avec la curiosité des conflits extérieurs de l'histoire et la joie païenne de l'instant présent.

Renoncez enfin à sonder l'énigme de l'être, mais éprouvez avec acuité tout ce que le temps a, pour l'homme, de momentané et de fragmentaire, et

avouez que le déterminisme institué entre les phénomènes est moins un lien réel qu'une construction commode pour l'esprit : il y a chance que vous aboutissiez à « un lyrisme qui puise son essor dans la vie même de l'âme, dans les songes intérieurs ou cosmiques, dans les paysages vus du dedans et ramenés à des élans émotionnels, dans les spectacles de la nature perçus en fonction de l'enthousiasme qu'ils déchaînent en nous » (T. de Visan), vibrations délicates que le rythme le plus souple, ou l'emploi des correspondances dont parlait déjà Baudelaire, ambitionneront de suggérer...

A côté de ces moteurs profonds, quoique lointains peut-être, de la vie de l'esprit, dirons-nous que les organisations sociales, les pédagogies et les rites systématiques sont d'assez faibles énergies? Nous y verrons surtout des manifestations parallèles, souvent concomitantes, parfois retardataires, de forces analogues. Il leur arrive de réaliser à leur manière, dans un autre domaine, des aspirations identiques. Mais comment leur attribuerait-on une efficacité égale dans le mouvement de l'esprit? Les hommes ne peuvent être modifiés sérieusement que par un seul agent, qui est *la vie* : à son défaut, ce sont les succédanés de la vie, une foi, un art, une doctrine vraiment vivante qui pourraient exercer le même pouvoir de modelage et de transformation que ce *milieu* par excellence de l'être humain.

*
* *

Une littérature dépourvue, par aventure, de grands talents originaux, mais assurée de voir se

renouveler les notions directrices qui seraient au centre de son existence morale, conserverait sans doute la souplesse indispensable au rajeunissement de ses formes. Rien que par la variation de ces principes directeurs avoués ou secrets, le changement se produirait, sans éclat sans doute et fort insensiblement, mais sans risque d'immobilité ni d'arrêt. Encore une telle action est-elle favorisée par d'autres moyens, avec lesquels l'histoire littéraire a toujours eu à compter.

CHAPITRE II

L'initiative des inadaptés.

Son importance pour les différenciations en littérature. — Il est d'ailleurs indifférent à la société que l'initiative soit le fait d'un « génie » ou la réussite d'un médiocre. — Quelques manières d'être inadapté : la perception de l'artiste supérieur; la névrose; le caractère; la santé; la franchise. — Même les inadaptés, au reste, tiennent encore à des séries antérieures de phénomènes.

C'est une idée fort ancienne, on le sait, qui attribue à des personnalités exceptionnelles, quasi divines, le mérite des grandes initiatives par lesquelles l'humanité se différencie et se transforme : et non seulement des législateurs ou des conquérants, mais des poètes et des musiciens ont pu sembler participer d'une nature absolument étrangère à la commune mesure humaine. Les mythes d'Orphée et d'Amphion associent le rôle du poète inspiré à celui du héros, du civilisateur et de l'organisateur de sociétés; la notion du *vates* attribue des perceptions surnaturelles à ces dépositaires des vérités supérieures et des suprêmes procédés d'expression. Quelque singularité ne manquait pas non plus, au gré des anciens, d'être dévolue aux âmes faites pour

innover en quelque matière, et Aristote notait déjà qu'il n'était point de très grand talent sans un certain mélange de folie, — rien de haut, ou du moins de supérieur à la voix du commun des mortels, ne pouvant être dit que par une âme agitée. Et il va de soi que cette idée de l'*inspiration*, du génie, qui se retrouve dans toutes les poétiques, ne fait que transposer des « valeurs » dans lesquelles persistent diverses notions qui sont sans doute éternelles.

Littérairement, l'initiative des inadaptés a une importance indéniable. La personnalité singulière joue un rôle capital dans les variations de style, de forme, d'agencement : sans elle, on pourrait légitimement admettre que le ritualisme, l'homogénéité envahiraient la littérature, ainsi qu'il arrive dans des sociétés peu évoluées et peu favorables aux manifestations de l'esprit individuel. Encore convient-il de distinguer entre plusieurs manières, à divers titres avantageuses pour la vie des formes littéraires, mais fort différentes par nature et par essence, d'être « inadapté ».

* * *

D'abord, pour la commodité de nos classements, nous sommes tentés d'exagérer la démarcation entre les divers degrés de facultés et d'attribuer un sens absolu à des termes utiles, avant tout, à l'aisance du discours. Les esprits sont souvent moins séparés dans la réalité que dans nos catégories logiques, et les mots de génie, de talent, d'invention, d'originalité ne correspondent pas toujours à des réalités objectives. Est-il sûr qu' « il ne peut y avoir de diffé-

rence essentielle entre l'idée géniale et celle qui ne l'est pas ? » [1]. En tout cas, il paraît avéré, et non seulement du point de vue physiologique, que « la manifestation géniale d'un esprit ordinaire, pour n'être qu'un éclair dans un esprit médiocre, n'en constituera pas moins une œuvre de génie... » Car une intelligence ordinaire, une sensibilité moyenne peuvent rencontrer, dans la vie artistique aussi bien que dans la vie active, leur « expérience » de choix, en faire bénéficier la variation et le renouvellement des formes littéraires. Edm. About affirmait que tout homme a dans sa vie, en tout cas, la matière d'un roman de premier ordre : on pourrait en dire autant d'impressions propres au drame et à la poésie, que la difficulté d'une technique spéciale empêcherait de mettre en forme. Or il importe assez peu à la société que de telles manifestations, une fois réalisées, soient l'étincelle échappée au feu de paille d'un apprenti ou la fusée tirée par un maître prestigieux : les couplets de nos romances ou les petits vers du XVIIIe siècle, tel alexandrin-proverbe dont personne ne sait plus l'auteur, de retentissantes premières telles que *Lucrèce* et la *Fille de Roland*, témoignent assez de cette valeur « interchangeable » du génie créateur et de ses succédanés.

C'est qu'il en est, en ces matières, des formes littéraires comme des simples mots d'une langue. « Créer » un mot nécessaire, pourvoir la communauté d'un instrument nouveau d'expression, quelle initiative merveilleuse, si l'on y songe, puisque cette

1. Drs Rémond et Voivenel. *Le Génie littéraire*. Paris, 1911.

simple frappe d'une monnaie acceptée augmente le nombre des concepts maniables et rend possible une entente rapide sur un point inédit du monde intelligible ! Mais rien n'est plus indifférent, en somme, à la société munie de ce nouvel outil, qu'il lui ait été fourni par un grand créateur de vocables ou qu'il soit la trouvaille sans lendemain d'un linguiste involontaire, qu'il soit emprunté tel quel à un vocabulaire étranger ou repris à une époque antérieure du lexique. L'archaïsme, l'exotisme, le provincialisme aident, autant que le néologisme, à munir une langue de ses moyens d'expression ; or, qui ne voit que de tels procédés ne supposent en aucune façon un manieur génial de mots, et que bien souvent ce sont d'obscurs intermédiaires qui ont ajouté au patrimoine commun ?

C'est en ce sens qu'on peut dire que le *génie* est avant tout une catégorie commode et flatteuse de notre esprit et que tout le monde peut avoir son instant de génie, s'il sait ouvrer avec succès une perception personnelle ou monétiser des valeurs dont se saisira aussitôt la conscience des groupes ambiants. Un Letourneur, esprit médiocre, sage fonctionnaire et styliste banal, a fait presque autant qu'un Diderot pour l'évolution littéraire du XVIIIe siècle en traduisant dans son français pathétique ou tendre les élégiaques et les romanciers anglais, Ossian, Young, Hervey, et en donnant au public de 1770 tout un Shakespeare véhément, conforme, disait-il déjà, à l'inspiration *romantique*. Une supercherie comme les fameuses poésies de Clotilde de Surville, en renouvelant pour de nombreux ama-

teurs, avec plus de mièvrerie que de fermeté, quelques formes désuètes de l'ancien langage poétique français, rendait probablement, pour l'enrichissement expressif du début du XIXe siècle, autant de services que l'art d'un habile versificateur comme Delille. Et ceci semble plus vrai encore des œuvres directement inspirées par la vie : elle sera saisie sur un point inédit par un esprit destiné, quant au reste, à ne donner que du médiocre et de l'indifférent. Peut-être le sonnet d'Arvers a-t-il offert, aux jeunes sensibilités de modernes Chérubins, un abri plus cher que les plus beaux poèmes des *Voix intérieures :* ce n'est pourtant que la réussite exceptionnelle d'un auteur médiocre.

*
* *

La principale « inadaptation » est assurément celle de l'artiste qui, sentant son expérience ou son rêve insuffisamment manifestés par les formes esthétiques courantes, heurte de front les procédés de ses prédécesseurs immédiats et crée du nouveau, simplement parce qu'il est lui-même. L'individualité littéraire — qui le contesterait ? — demeure le principe de toute création, la source inaliénable, *caput et fons* : c'est l'essence même du tempérament artiste d'être moins captif dans son organisme que les natures faites surtout pour l'action ou pour la science critique, de déchirer plus aisément le voile de l'habitude ; et de nouvelles combinaisons d'éléments s'ébaucheront dans un cerveau ainsi doué avant qu'elles aient trouvé peut-être, dans les têtes contemporaines, mieux que des états embryonnaires. La possibilité

de nouvelles associations d'idées, de sensations, d'images, c'est là sans doute ce qui distingue les êtres désignés pour l'art, — que cette souplesse soit passagère ou qu'elle doive durer toute la vie.

Le malaise de l'artiste qui trouve les places prises et les routes barrées ou qui, devant un essai antérieur qu'il juge insuffisant, a l'intuition d'un emploi supérieur des mêmes éléments : ainsi nous apparaît souvent le mouvement littéraire dû aux inadaptés. Les incompatibilités et les haines signalent souvent de telles initiatives : refus presque absolu de rendre justice à des contemporains ou à des prédécesseurs immédiats, hostilité des représentants de tendances différentes, heurts et chocs qui mettent en cause, dans les discussions, bien autre chose que l'art.

Aussi ces initiatives paraissent-elles souvent, au public ambiant, des révoltes singulières, l'audacieuse rébellion d'esprits mécontents et dangereux. Un Euripide, arrivant à la conscience de son talent quand Sophocle a imposé le mode et le rythme d'une dramaturgie à trois quarts de siècle de littérature athénienne, s'évertue à faire autrement et s'ingénie à montrer qu'il n'a point suivi l'exemple des devanciers immédiats. « Intrigues retournées, prises au rebours de la tradition, surchargées d'événements, quand le prédécesseur avait été large et simple. Hélène chaste et constante, *Phéniciennes* qui sont un tableau à quatre ou cinq plans, au lieu que les *Sept contre Thèbes*, leur modèle, sont une fresque » : autant de nouveautés qui sont surtout des volte-face, qui n'empêcheront point Euripide, d'ailleurs, de se copier lui-même sans trop de scrupule,

mais qui marquent, de sa part, une révolte à l'égard des formes théâtrales accoutumées. Un Racine entend faire, dans le genre tragique et avec des moyens identiques en apparence, tout autre chose que ses prédécesseurs ; et comme le théâtre est dominé par le prestige de Corneille, « la France, transportée pour ses ouvrages d'une admiration qui allait jusqu'à l'idolâtrie, semblait s'être engagée à n'en jamais admirer d'autres que ceux qu'il produirait à l'avenir. Ainsi, on regarda d'abord avec quelque sorte de chagrin l'audace d'un jeune homme qui entrait dans la même carrière. » Un Victor Hugo, débordant de fougue lyrique et de visions antithétiques et bigarrées, ne peut que jeter le gant aux dramaturges qui tiennent la scène vers 1828, pâles confectionneurs de tragédies ou novateurs de demi-sang, représentant un parti moyen qui délayerait des sujets modernes dans la forme surannée de pièces régulières : son génie l'entraîne vers un idéal différent, à l'heure où de modestes émules s'en tiennent aisément à la formule d'un Duval ou d'un Casimir Delavigne.

*
* *

C'est la condition même du « tempérament artiste » d'être plus souple que tout autre, moins enfermé dans son organisation, pris dans un cadre moins rigide de réactions et d'associations. La personnalité, en littérature comme ailleurs, n'est qu'à ce prix, et c'est bien être « inadapté » que d'éprouver en soi des mouvements d'imagination et de sensibilité que le commun des êtres ignore ou réprouve. A la mobi-

lité de l'Athénien s'opposera toujours sous quelque forme la solidité béotienne. Les héros de la *Vie de Bohème* sont assurément, sinon plus intelligents, du moins plus déliés que leur propriétaire ou leur concierge.

Aussi n'est-il pas surprenant que tout ce qui favorise la faculté d'éprouver des états d'âme un peu aigus, et, dès lors, de trouver des équivalents ou des symboles pour les formuler, soit profitable à la souplesse et à la variété en littérature. Bayle disait qu'un « État de justes ne saurait subsister », c'est-à-dire que le jeu même des sociétés constituées se fonde sur la coexistence de citoyens assez différents pour n'être pas tous des parangons de vertu. On pourrait admettre de même qu'une société d'êtres absolument normaux n'aurait pas de littérature, nulle interférence imprévue ne se produisant quelque part entre des séries d'impressions qui seraient les mêmes pour tout le monde. Si, dans une maison d'aliénés, les chances de renouvellement, de caprice individuel, de hardiesses que ne suivra personne sont trop fortes, elles seraient trop minces, assurément, dans un groupe de marchands accoutumés à des préoccupations quotidiennement analogues, ou de sportsmen qui partageraient la même vie salubre et robuste.

Il est hors de conteste que certains états pathologiques, en favorisant la diversité et la liberté des associations d'idées, sont des points de départ et des occasions incomparables pour des états originaux de sensibilité. Faut-il rappeler tant de névroses dont la littérature a recueilli le bénéfice, tant de

dégénérescences converties en originalités, et la thèse qui, en conséquence, a confondu la supériorité intellectuelle avec l'exaltation névropathique (Moreau de Tours) ou avec la névrose épileptique, « forme larvée du mal » (Lombroso)? Swift déjà observait que les révolutions, en littérature comme ailleurs, ne pouvaient venir que des fous, c'est-à-dire des êtres qui ne raisonnaient pas dans le même plan que les autres hommes. Et l'on sait avec quelle application toute une école a fait le diagnostic morbide des génies. La folie d'un Rousseau et d'un Nietzsche résolue en intuitions imprévues; l' « hystérie » de Chateaubriand devenant le principe de son talent de styliste; l'épilepsie de Flaubert ou de Dostoïewski ajoutant à l'outrance de leur œuvre de romanciers; la « circularité » de Gérard de Nerval, de Villon, de Verlaine, transposée en délicieuse spontanéité poétique; l'instabilité de Michelet animant sa vision de l'histoire de France; des hallucinations inouïes visitant Hoffmann et Musset, ces dipsomanes, Quincey et Poe, ces opiomanes, Maupassant, ce paralytique général; la nervosité d'Henri Heine irritable au point de ne pas supporter, étudiant, le tic tac d'une montre trop proche garantissant la saveur douce-amère de sa poésie; la tuberculose d'A. Samain et de tant d'autres, la débilité de Leopardi, imprégnant d'une odeur de feuilles mortes la mélancolie de leurs vers : la liste serait longue des singularités littéraires qui paraissent avoir été « conditionnées » par un état plus ou moins morbide ou pervers qui libérait à sa manière des manifestations intellectuelles d'un ordre supérieur.

Des Esseintes a raison : à moins d'être un peu anormal et d'éprouver des sensations « à rebours », nul ne se distinguerait du plus épais bourgeois ; mais on n'admet guère aujourd'hui que ces déficiences elles-mêmes constituent le génie littéraire. Que l'on cherche celui-ci dans une « progénérescence de la faculté du langage » ou dans la résistance à des dispositions morbides, on tient surtout les tares physiologiques pour les adjuvants possibles, non pour les substituts, de facultés spéciales. Même les crises sexuelles, l'éveil de la puberté, si propices à la manifestation du sentiment poétique, ne suffisent pas à développer à eux seuls le sens de l'expression ; et si la tuberculose précoce avive la sensibilité, il lui faut passer malgré tout, pour se révéler littérairement, par le jeu d'autres procédés et les exigences d'autres conditions.

Ni la maladie, ni la santé, ne constitue à elle seule la faculté littéraire. Mais la lutte contre la maladie peut créer des états singuliers et troublants, initiateurs merveilleux d'originalité ; la cause pathologique s'ajoute à d'autres pour accroître, dans bien des cas, la force de dissociation et de révolte que peut comporter le talent : la folie elle-même est alors un adjuvant de plus, et c'est

> ... pourquoi, dans ce monde imbécile et méchant,
> Il est bon que parfois un geste de démence
> Vienne en renouveler l'immortelle semence...

*
* *

D'ailleurs, à ne considérer que les rapports entre la création littéraire et les stables moyennes

humaines, un artiste équilibré et de saine inspiration peut très bien être, à un moment donné, l'*inadapté* véritable. Son geste, contraire à toute déraison, serait tout aussi libérateur et novateur, les circonstances étant telles ou telles, que la hardiesse morbide d'un dégénéré supérieur. Un public affadi par des productions sentimentales, une époque littéraire installée commodément dans la veulerie d'une mode inefficace, peuvent être bouleversés par une œuvre de santé, un avertissement salubre, un effort d'art sincère. Gœthe créant *Hermann et Dorothée*, l'épopée familière de la vie laborieuse et bourgeoise, en pleine époque de dévergondage sentimental et de rêverie ambitieuse; Mme de La Fayette traçant les clairs linéaments de la *Princesse de Clèves* dans le temps où s'étalait la molle prolixité de Mme de Villedieu, de La Roche-Guilhem, de MM. de Villars et de Brémond : ce sont là, si l'on peut dire, des inadaptés par trop de robustesse d'esprit. La calme stylisation des vertus et des menues routines quotidiennes; le repos clairvoyant du cœur préféré aux délices du sentiment et étayé sur une lucide conscience : rien de plus banal par l'intention, pourrait-on croire; rien qui, dans des circonstances données, suppose davantage, en réalité, une sorte de malaise et d'hostile parti-pris chez un auteur. Au point de vue pathologique, un diagnostic ne « rendrait » ici que peu de chose; et pourtant, à ne considérer que l'opposition entre une initiative et un milieu, le cas n'est pas très différent de ceux où un artiste hyperesthésié créerait des « frissons nouveaux » dans une société composée de gens moyennement sains.

Il y a d'autres façons encore d'être inadapté. Et souvent le talent littéraire ne consiste guère qu'en une sorte de courage et de persistance dans le dessein. L'œuvre poétique d'un Lessing est surtout une construction réfléchie, une démonstration à l'appui d'une thèse, la volontaire mise en pratique de théories nationales ou esthétiques : lui-même confessait qu'il était obligé de faire jaillir l'inspiration créatrice comme par un système de machines hydrauliques; et pourtant, l' « algèbre théâtrale » à quoi il s'appliqua fut, incontestablement, créatrice de durables modèles. Malherbe s'efforçant d'assagir, d'assourdir et d'émonder la production trop abondante ou sonore qui prétendait continuer l'enchantement de la Pléiade, Boileau lui-même guerroyant contre burlesques ou précieux, et trouvant dans son sobre bon sens des effets de poésie raisonnable, montrent assez ce que peut la volonté pour déterminer des « valeurs » nouvelles. C'est ici, en somme, que le « génie » serait le plus lié au caractère et à la moralité de l'auteur.

Ailleurs, au contraire, une impudeur plus transparente, le franc aveu de sensations qui n'ont rien de rare ni de génial dans l'expression, mais que les moyennes humaines n'ont pas le cœur de révéler, peut équivaloir aux originalités les plus avérées. Pour beaucoup de critiques de 1820, le lyrisme romantique ne valait que par l'outrance dans l'aveu, et l'on a souvent cité la boutade d'Andrieux, « se promenant comme un furieux dans son cabinet, un volume des *Méditations* à la main » et interpellant Lamartine. « Pleurard!.. Tu te lamentes!.. Tu es

poitrinaire!... Qu'est-ce que cela me fait!.. *Le poète mourant, le poète mourant...* Eh bien! crève donc alors, animal, tu ne seras pas le premier! » Avoir le courage de « crever » en littérature, ou d'éprouver franchement une sensation et de le dire, voilà qui peut constituer — avec du talent — une originalité durable et féconde.

Enfin, c'était une thèse familière à Ed. Rod que la fréquence de l'état de célibataire dans la profession d'homme de lettres, en France et à Paris en particulier, n'était pas sans influence sur la physionomie des lettres françaises. Une certaine façon de considérer l'amour et l'adultère, d'imaginer la jeune fille et la femme mariée, lui semblait assez justement connexe de l'absence d'un foyer, de l'inexistence des responsabilités sociales directes pour la majorité des jeunes romanciers et dramatistes. Peut-être aussi une variabilité plus grande des points de vue se trouve-t-elle liée à l'oubli de quelques problèmes civiques ou humains, que pose continuement un autre type d'existence. En tout cas, et si c'est là une façon d'être « inadapté », quelle différence ne faudrait-il pas faire entre certaines époques de la littérature allemande, où des fils de pasteurs luthériens, précepteurs, instituteurs ou suffragants, étaient presque seuls à alimenter la production intellectuelle, — et le moment où Mme de Staël se voyait assaillir à Rome, en 1805, par un essaim d'abbés poètes, « tous armés de sonnets » ou par des « jeunes gens, tous déclamant avec une fureur croissante, nous lançant des sonnets comme si c'eût été les foudres du Vatican! » Combien les célibataires gens

de lettres que dénombrait Rod ne diffèrent-ils pas des vieilles filles anglo-saxonnes, longtemps fournisseuses attitrées des bibliothèques circulantes, ou des sagaces professeurs que la Scandinavie a volontiers révérés comme ses écrivains favoris, et de quelle nature peuvent être les initiatives qu'ils exerceront : c'est là, en effet, la matière de considérations où la littérature n'est plus guère engagée que par son aspect sociologique.

*
* *

Quelle que soit la part d'initiative qu'on peut attribuer aux « inadaptés » pour maintenir la littérature en souplesse et diversité, ces individualités nécessaires ne sauraient à elles seules, et sans aucun secours extérieur, émerger nettement dans la surface étale d'une époque ou d'une tradition. Même à ces nageurs plus hasardeux, un point d'appui reste nécessaire. Ou plutôt leur singularité, dans bien des cas, est déterminée par une docilité plus réceptive à l'égard d'éléments qui trouvent en eux de parfaits interprètes, mais qui constituent, au travers d'eux, des chaînes impérieuses. La génération spontanée est inconcevable dans le monde littéraire, et Gaspard Hauser lui-même, s'il était sorti de sa cave pour faire de la poésie, n'aurait pas été libre de toute attache avec l'humanité antérieure.

C'est, en effet, une idée purement romantique, et qui a fait son temps, que l'originalité absolue dans les idées et les moyens, le superbe Himalaya qui serait indépendant de tout système orographique, le Mont Blanc resté distinct de ses avoisinements. Le

corollaire de cette thèse, la dissimulation des origines, devrait bien, pareillement, être bannie de la conscience des écrivains, de même que l'accusation de plagiat devrait cesser de hanter l'esprit de leurs congénères. Les « commencements absolus » dont parle un philosophe n'existent pas plus ici qu'en d'autres matières. Non point peut-être parce que

C'est imiter quelqu'un que de planter des choux,

mais plutôt en vertu de la nécessité qui fait, de chacun de nous, l'intersection passagère de tendances innombrables, quelques-unes déterminantes. Nous les développons plus que nous ne les improvisons. Même génial, même « inspiré », un esprit n'est, pas plus en littérature qu'ailleurs, un chaînon isolé. Il peut plaire à l'orgueil d'un chef d'école, à l'admiration d'un disciple de supposer un initiateur créant une *proles sine matre*. En réalité, un héritage est toujours départi à toute activité, même révolutionnaire; un novateur a toujours, comme on dit, « de qui tenir » ; et la roche erratique, extérieure à l'ordre des choses et sans attaches avec la structure du sol, n'existe pas dans l'histoire des idées : seulement il peut se faire que les affinités ne soient ni visibles, ni même prochaines, et que la fougue de l'individu fasse illusion sur ses dépendances. Singulier, il le sera à l'égard du milieu où se développera son talent; mais, replacé dans la série qui l'a déterminé, il apparaîtra comme l'avocat éminent de tendances et d'antécédents restés sans voix notable jusqu'à lui.

Parmi ces supports des initiatives, l'un des plus fréquents dans nos sociétés mobiles et de texture changeante, c'est le transfert, dans la série intellectuelle où elles viendront s'insérer, d'habitudes mentales d'un autre ordre. « Un tel, fils et successeur de son père » : cette formule à la chinoise offre peut-être des avantages économiques et une certaine sécurité dans le choix des carrières; mais si le passage de l'homogène à l'hétérogène, l'association et la dissociation successives restent la loi de nos sociétés, un tel assujettissement à la tradition semblera toujours inadmissible à l'Occidental. Or, l'on peut dire que la vie des littératures a nettement tiré bénéfice du fréquent phénomène qui fait passer dans la corporation des écrivains l'héritier d'une activité mentale ou sensorielle différente. De très nombreux fils d'ouvriers d'art, d'amateurs au goût décidé ou de peintres et de dessinateurs, ont apporté dans l'évocation du monde et dans le goût du style des tendances qu'avaient formées peut-être, chez leurs ascendants, l'éducation de l'œil, l'amour de l'ouvrage habilement fait. Qui dénombrera, et surtout dans la littérature française, les écrivains qui ont passé, de même, de la Basoche, du Barreau ou de la Cour dans la littérature, y ressuscitant des habitudes juridiques de développement ou l'amour de la dialectique processive? Corneille n'est pas seul à conduire des controverses qui se poursuivent comme à la barre : la « poudre du greffe » a laissé quelque trace sur beaucoup de clercs de notaires ou d'avoués. Des fils de pasteurs ont apporté, dans les lettres des pays protestants, un souci d'apos-

tolat, la curiosité des discussions de dogme ou des cas de conscience. Certains écrivains sont restés « d'épée » comme leurs pères, et une vocation militaire secrète guide encore leur tempérament; d'autres, un Sainte-Beuve, un Flaubert, ont peut-être transposé dans la littérature des curiosités et des insistances explicables par la médecine et la chirurgie paternelles. Ailleurs, le substratum religieux, laissé par une éducation héréditaire surtout confessionnelle, se mue en littérature, aide en tout cas le descendant d'une lignée de croyants à avoir sa singularité bien à lui. Renan pensait tenir de ses ancêtres marins, outre l'incapacité d'être méchant, l'indifférence au gain : un indiscutable idéalisme d'homme de mer lui semblait animer encore sa propre personnalité. Et l'on peut supposer en revanche que toute l'hérédité de lignées mercantiles contribue à organiser, sous quelque forme que ce soit, la « littérature industrielle » qui s'est toujours entendue à coïncider avec n'importe quelle disposition du « marché » intellectuel.

*
* *

Mais des supports autrement solides sont offerts, dans l'ordre même de la pensée ou de la forme littéraires, par des interférences différentes. Elles permettront souvent à une personnalité singulière de faire bénéficier la production littéraire d'éléments imprévus, grâce à des précédents livresques, plus ou moins perceptibles, qui sont promus, ici, à une vie plus haute et plus sonore. On a écrit tout un gros volume sur *Jean-Jacques Rousseau, Genevois* :

c'était annoncer, dès le titre même, tout ce qui rattachait le philosophe à un ensemble de préoccupations, de théories, de discussions dont la résonance emplit son œuvre, détermine son attitude et grossit parfois sa voix, faisant de ce « déraciné » le continuateur malgré tout de polémistes, de politiques ou de théologiens, ou même de simples citoyens, qui revivent dans sa prédication littéraire essentielle. Un Carlyle, sans être tout à fait le « taureau embourbé dans les plaines de la Germanie » que disait Taine, emprunte à l'Allemagne une bonne part de son idéologie maîtresse et de ses premiers moyens d'expression. Certains vastes renouvellements littéraires ont été dus en première ligne à ce qu'on pourrait appeler une *innutrition dans l'espace*. D'autres, au contraire, se fondaient plutôt sur des *innutritions dans le temps*, et procédaient d'un retour enthousiaste à des ensembles d'œuvres issues d'autres siècles, dans le passé homogène de la race ou de la cité. Enfin, les plus normaux de ces mouvements sont assurément ceux qui se fondent sur les modifications des idées directrices dont il a été parlé plus haut : l'usure d'un moyen d'expression ou l'appauvrissement d'un genre incitant une personnalité faite pour l'art à obéir à l'imperceptible ascendant d'un influx nouveau, dont une génération entière ne manquait pas d'être touchée peu à peu.

De tels appuis, dans bien des cas, enlèvent beaucoup de leur étrangeté, de leur soudaineté, aux apparitions des inadaptés et à l'initiative des « génies ». Ceux-ci sont souvent précédés, dans une littérature, par d'involontaires précurseurs que personne n'a

connus, et qui ont donné, du futur novateur, de médiocres épreuves avant la lettre : l'histoire seule, à défaut de l'attention distraite ou de la mémoire simplificatrice du public, peut les remettre en leur place. Ou bien c'est la détermination des « sources » où ils puisaient, qui diminue la singularité de leur création. Le démoniaque Hoffmann a pu sembler devoir toute son étrangeté à une morbidesse congénitale et à une pathologie aggravée par la dipsomanie, alors que ce grand artiste alimenta un sens aigu et personnel du merveilleux par des lectures abondantes, qui ne laissent pas de rendre moins infernaux ses « élixirs du diable ». Edgar Poe doit bien plus à la littérature romantique antérieure que ne le ferait supposer son génie halluciné et instable. Et pour qui connaît le détail des lectures d'un Lamartine ou d'un Musset, sensibilités spontanées qui ne semblent connaître « que leur âme », une strophe de l'*Isolement*, une tirade des *Nuits* sortira moins exclusivement du tréfonds d'un moi passionné, inquiet ou désespéré. Le mot de Gœthe reste vrai, selon lequel le plus grand génie n'irait pas loin, s'il devait tout à lui seul.

De telles constatations, loin de diminuer le mérite, le déplacent, l'augmentent souvent : en faisant passer au style supérieur, à une vie nouvelle, à la forme artistique des éléments médiocres ou indifférents, le sens littéraire opère d'aussi authentiques miracles que s'il faisait jaillir fond et forme, sujet et détails, d'une simple individualité géniale. Le poète de *Faust*, l'auteur de *Salammbô* confessaient sans honte leurs dépendances. Les poètes de la

Renaissance voyaient même dans l'imitation et la « version » des procédés légitimes et normaux d'enrichissement; on connaît la boutade de Desportes, quand les *Rencontres des Muses de France et d'Italie* eurent rendu notoires quelques-unes de ses « pilleries » : « Que n'ai-je connu l'auteur! Je lui en aurais indiqué bien davantage! »

Surtout si elle n'est qu'une nouvelle « diffusion du beau », l'imitation est un procédé sans lequel une littérature ne vivrait pas longtemps. Même les inadaptés lui doivent quelque chose pour des initiatives qui ne semblent mettre en cause que leur singularité propre. Le tout est de distinguer entre le simple plagiat et cette heureuse appropriation d'une sorte d'harmonie essentielle dont on possède en soi-même le pressentiment, et dont un modèle offre une partielle réalisation : la variété et la multiplicité de ces imitations supérieures restent une des garanties les plus sûres de la souplesse d'une littérature.

CHAPITRE III

Le recours au passé national.

Ce qu'est, en général, la curiosité historique des individus et des groupes : le choix d'un instant significatif du passé qui aide l'effort présent. — Exemples littéraires de la même tendance. — Une telle reviviscence diffère en général de la « tradition » : comment la théorie littéraire est tentée de l'interpréter; ses exagérations nationales et ethniques. — Caractère réel de ces recours au passé : leur efficacité.

La majorité des hommes ne s'intéresse à l'histoire que pour *se libérer de l'histoire*. Je veux dire que, les moments périmés du Temps opérant sur le présent une pesée uniforme, la curiosité du passé est surtout, au gré de la plupart, une façon de s'affranchir de ce fardeau : on choisit, dans cette formidable toile de fond que nul ne connaît entièrement, un fragment privilégié qui augmente les raisons d'agir et d'être soi-même. Nous divisons le courant, en nous confiant à des flots préférés qui accroissent de tout un élan extérieur nos forces immanentes. Surtout aux moments de crise, nous faisons comme don Ruy Gomez notre scène des portraits, cherchant auprès de nos morts un encouragement et un exemple. « Nos morts », que savons-nous d'eux tous, presque toujours ? Nous nous donnons en réalité

des ancêtres de choix qui, même pour l'ordinaire de la vie, augmentent notre confiance dans notre génie en faisant de celui-ci une continuation, une réincarnation. Et quand nous aimons d'une ardeur spéciale une époque, un siècle, c'est comme si le passé cessait d'être indivis pour rentrer dans la consommation à titre d'héritage.

Cette dilection qui caractérise la curiosité historique des individus est plus nette encore si elle est le fait des groupes, et surtout de ces groupes liés par mille affinités qui sont les nations. A vrai dire, un peuple ne saurait, s'il a derrière lui un long passé et une chaîne ininterrompue de siècles, dépendre uniquement d'un segment de ses années: c'était encore notre pays qui vivait, même dans des époques de sommeil ou de cauchemar dont nous n'aimons pas nous souvenir. Cependant il est naturel qu'un peuple se plaise à choisir et qu'il prétende se reconnaître dans certains moments élus de son histoire : non pas seulement les instants de triomphe, mais tous ceux où semble s'être manifesté plus librement son principe dominant d'organisation et de cohérence. Et c'est ainsi que des motifs divers d'aimer et de haïr, de vouloir et de renoncer sont fournis à des concitoyens par le choix qu'ils peuvent faire, dans le passé identique de leur cité, de la révolte ou de la tyrannie, de la quiétude ou de l'entreprise, de la concorde ou de la lutte par quoi passèrent leurs aïeux.

Un phénomène analogue se manifeste en littérature. Quand un emmêlement confus d'habitudes et de tendances rend difficile la recherche des désira-

bles régénérations, il n'est pas rare que l'on voie les novateurs tirer à eux une époque intellectuelle du passé, la simplifier à leur gré, l'isoler et la donner comme l'expression absolue du génie national ou comme un idéal éminent.

Fontanes fait campagne dans le *Mercure* et ailleurs, après 1801, pour le XVIIe siècle, pour Racine et pour Boileau, pour Bossuet et Fénelon, et, autour de lui, on se reprend à célébrer « la majesté des formes » et « la main régulière des arts », la mesure et le goût : c'est en même temps une croisade contre le XVIIIe siècle récent et une façon de clarifier le trouble dévergondage littéraire du moment, de ramener les dispositions des auteurs et du public à une meilleure norme que Ducray-Daminil ou Pixérécourt. A quarante ans de là, Rachel réincarne les héroïnes raciniennes sur la scène française et revient à la diction pure, à la passion contenue et à la beauté stylisée ; Musset vante « le doux système tendre et passionné » de Racine et consacre à la tragédie un article de réhabilitation et de demi-*mea culpa* romantique : Sainte-Beuve écrit *Dix ans après en littérature* et appelle de ses vœux, d'après les monuments d'un passé de choix, « ces qualités souveraines qui assurent la vie aux œuvres de l'art dans les époques d'entière culture, à savoir, la composition, l'unité d'intérêt, et un achèvement heureux de l'ensemble et de ses parties ». Voilà deux exemples caractéristiques, dans l'incertitude du nouveau siècle et dans le désarroi dramatique de 1840, de cette galvanisation salutaire d'un même fragment du passé : tout une partie de Chateaubriand ne s'expliquerait pas sans

la premiere; à la seconde fut lié, vers son déclin, le sort du romantisme au théâtre.

Ces Jouvences opportunes, offertes par un retour aux « ancètres homogènes » pour mieux fuir les contemporains trop différents de soi, sont un des plus intéressants phénomènes de la vie littéraire. Sans doute, un pastiche insincère peut résulter de ces initiations appliquées à des formes anciennes qui ne coïncident pas de tout point avec l'état des esprits. C'est parfois une simple défroque, et pas autre chose, que l'on va chercher dans le magasin d'accessoires des aïeux : quoi de plus insipide, par exemple, que le *genre troubadour* qui, dès 1780, obligeait des courtisans de Versailles à se déguiser en ménestrels ou en croisés et à chanter avec une mièvrerie doucereuse les *gentes pastoures* ou les *accortes souvenances?* Il y avait là, assurément, une nuance d'esprit, faite de galanterie, de frivolité et de mélancolie nostalgique, qui trouvait son expression dans des formes à demi reconstituées, empruntées au « bon vieux temps » : mais l'essentiel d'un Moncrif ou d'un Tressan était trop différent des dispositions d'un troubadour, pour qu'il soit sorti mieux qu'une amusette curieuse de ces délassements ingénieux: 1820 sera plus à l'aise en face du Moyen Age, parce que des préoccupations hostiles à la centralisation, au rationalisme et à la modernité se trouveront vraiment engagées dans les modes médiévales de la Restauration.

Quoi qu'il en soit, pastiches superficiels ou reprises sincères de formes anciennes, déguisement des modernes sous le masque de leurs grands-pères ou

retour ancestral authentique, ces appels au passé ne sauraient être proprement appelés des « réactions » ou des « reculs ». Un esprit ne fait pas demi-tour, à vrai dire, parce qu'il se soumet à une discipline qui n'est pas contemporaine : une époque tout entière, ou du moins ses éléments les plus actifs, ne marche pas à reculons, parce qu'elle s'inspire d'un siècle qui porte un autre millésime. A moins qu'on ne suppose à la littérature d'autres fins immédiates que d'assurer du mieux qu'il se pourra toutes ses modalités expressives, ces termes-là peuvent paraître d'autant plus impropres que les mouvements « en arrière » sont impossibles *dans le temps* : même les restaurations qui se croient les plus catégoriques, par leurs théories et leur charte, ne sont jamais qu'une appropriation tout actuelle de choses anciennes à des choses contemporaines. En littérature comme ailleurs, c'est encore une façon d' « avancer » que de se donner des aïeux dont on aime à se dire qu'on est leur fidèle et spécial continuateur.

Or, il est peu de mouvements littéraires qui n'aient procédé de la sorte, — soit que la glorification des ancêtres fût toute honorifique et d'apparat, soit qu'elle comportât vraiment une solide part de dépendance. Quand, à la fin du XIVe siècle, des villes italiennes, et Florence à leur tête, chargèrent des commentateurs d'expliquer la *commedia* de Dante, on affermissait ainsi mainte vocation ; l'orgueil de maint effort pouvait s'appuyer contre une gloire nationale authentique.

Sainte-Beuve, généalogiste du romantisme français naissant, cherche vers 1828 des précurseurs à

la nouvelle école, et des précurseurs qui soient de chez nous. Quels noms, quels ouvrages choisira-t-il? Assurément ceux qui, bien munis de toutes leurs lettres de naturalisation historique, témoignent cependant d'un effort analogue à celui qui travaille la jeune génération de ses contemporains : la Pléiade, Mathurin Régnier, André Chénier, — sorte de généalogie où manqueraient bien des quartiers, mais qui, étant tout indigène, avait l'avantage de donner des pères autochtones, vrais ou faux, à un mouvement dont chacun sentait la nécessité et l'imminence. Et se donner des « pères », en ce cas, c'est assurément conférer une légitimité accrue à un effort qui, à défaut, pourrait sembler inconsistant et hasardeux.

Pour tout un groupe de novateurs londoniens de 1808, de même, le recours à Shakespeare et aux élisabéthains avait paru la vraie sauvegarde contre une prosodie affadie, contre « l'insipide moralité niveleuse à laquelle la scène moderne est liée », contre le refus conventionnel d'étudier avec probité, de représenter sincèrement le cœur humain dans sa complexité : les *Spécimens des Poètes dramatiques contemporains de Shakespeare*, publiés par Ch. Lamb, contribueront à l'exubérance du romantisme anglais. Spencer sera choisi par Shelley comme maître de technique, et déclaré en 1810, par Coleridge, le plus grand maître de la versification anglaise, sans comparaison dans la littérature britannique.

Quand l'Allemagne de 1760 s'irrite d'être soumise à cette influence française qui a été si profitable à sa culture, mais qui désormais gêne et contrarie des

tendances prêtes à se manifester plus librement, un recours violent au passé national exhume toute la série des confus vestiges d'un art autochtone, revendique hautement le « gothique » et s'éprend de la chanson populaire, déterre les « anciens Teutons » et leurs bardes, et prétend retrouver l'inspiration même qui animait, au temps de la préhistoire, « Germains, Goths et Vandales ». L'imitation anglaise semble à la vérité succéder à l'imitation française, et une dépendance d'outre-mer remplacer la dépendance d'outre-Rhin : mais c'est que l'Angleterre d'Ossian et de Shakespeare apparaît aux novateurs comme une autre Germanie, et que les antiquités nationales, au gré des néo-germanistes de Göttingen ou de Halle, se retrouvaient en partie dans le patrimoine de l'île anglo-saxonne.

Presque toujours, de tels mouvements se produisent (et c'est une des raisons de leur efficacité) après que le sol indigène a été fécondé jusqu'à la saturation par des apports étrangers. Il s'agit de délimiter, de choisir et de trier : ces retours au passé national témoignent d'un instinct vital plus aigu. Mise en valeur nouvelle plus encore que rétrécissement des curiosités, ils s'efforcent d'incorporer selon un rythme plus sûr les complications et les nouveautés de l'heure précédente.

*
* *

Il semble légitime de rattacher à cette délimitation agissante du passé indigène le phénomène qui annexe si couramment une Antiquité déformée et réduite, afin de se placer sur son prolongement

et d'y trouver un encouragement du même ordre. Découper comme nous le faisons en toute ingénuité, dans ce monde infini qu'était le paganisme gréco-latin, les tendances les plus analogues à nos propres dispositions, c'est rétrécir sans doute la grandeur ou la portée du « miracle grec » et des réalisations romaines : c'est accroître d'autant, pour des modernes disposés à l'accepter, l'efficacité pratique de ces exemples de choix. L'utilisation scolaire de l'Antique, en particulier, a souvent abouti à délayer dans des teintes neutres toutes les variétés d'art que comportait un monde multiple : en revanche, rafraîchir les couleurs d'un coin du tableau, gratter sur un point le badigeon, — ce fut bien souvent l'heureux début d'un mouvement de la pensée littéraire moderne.

« Le génie antique, notait avec joie Moréas, n'a pas cessé de ravir l'humanité. Mais chacun en prend la part qu'il mérite, et tant pis pour ceux qui n'en prennent que peu de choses. Si la représentation d'une pièce de Sophocle ne touche pas de la même manière, qu'importe ? » Et c'est ainsi que la Renaissance, ivre de grand air, de formes concrètes libérées de tout schème allégorique, de forces divinisées et de rythmes vivants, s'est abreuvée aux sources castaliennes ; car Ronsard vit bien, dit son biographe, « que pour savoir quelque chose, et principalement en poésie, il ne fallait puiser l'eau ès rivières des Latins, mais recourir aux fontaines des Grecs ».

L'audacieuse encre d'Alcée
Par les ans n'est point effacée...
Mon grand Pindare vit encore,
Et Simonide et Stésichore...

Notre dogmatisme classique, à cent ans de là, se prendra plus volontiers à la structure régulière et au souci social des Latins: les besoins d'ordre et de mesure des « âges augustes » trouveront plutôt leur compte à une poésie contenue et sage, à une prose fortement organisée. Il faudra être Racine pour ne pas trop voir la Grèce à travers Rome, et le retour à l'antique, vers la fin du XVIIIe siècle, rompra seul sur quelques points l'envoûtement latin. Chénier trouvant, dans un hellénisme analogue à son propre génie, les vertus nouvelles de l'épithète franche, du mot propre, du vers à rejets; F. Schlegel laissant résolument de côté les Romains lorsqu'il donne un fondement historique à ses premières théories sur la poésie, et s'appliquant à distinguer entre les écoles si diverses qui constituent l'Hellénisme ; Gœthe se persuadant que la norme suprême, en art, a été fournie par la littérature grecque et que toutes les curiosités doivent être dominées par son étude ou sa préoccupation sous-entendue; Keats faisant foisonner les frondaisons de la primitive Hellade et s'inspirant des vases grecs et des marbres d'Elgin, Shelley animant les mythes primitifs et s'émouvant des forces tumultueuses que figèrent les Olympiens vainqueurs : exemples caractéristiques d'un choix nouveau et d'une reviviscence heureuse où se trouvent engagés de nouveaux fragments choisis du vaste monde ancien.

L'Antiquité, en effet, n'est pas un bloc intangible; et c'est parce qu'elle offre des aspects différents à des admirations variables, que tant de mouvements littéraires ont pu se donner comme le prolongement

de l'art gréco-latin. Tennyson n'y trouve pas les mêmes choses que Pierre Louys, ni un régent de collège qu'un poète parnassien. Or, de très grands efforts artistiques ont dû leur énergie à l'acte de foi par lequel une délimitation un peu égoïste installait des modernes dans une portion de l'antique héritage.

Les Italiens n'ont pas manqué, avec une grande apparence de vérité, de se donner pour les continuateurs permanents d'une tradition qui, ailleurs, était affaiblie : Cuoco, dans son *Platon en Italie* (1804-1806), allait jusqu'à revendiquer pour un peuple primitif, père commun des Grecs et des Italiens, la gloire d'avoir été l'initiateur d'une « très antique sagesse », d'un principe d'ordre et d'unité qui s'est imposé à tous les barbares à la façon d'une « cause créatrice », et Leopardi prenait contre Mme de Staël, en 1816-1818, le parti des « Anciens », en alléguant, avec l'ardeur du patriotisme alarmé, la vitalité continue du principe classique qui assurait à son pays une suprématie littéraire indéniable.

Mais les autres littératures n'ont guère moins hésité à se placer, elles aussi, dans la suite logique de ce monde gréco-latin qui avait légué à l'ère moderne une si grande partie de sa culture et de son idéal. S'il est vrai qu'une lutte éternelle se livre entre l'esprit hellène et l'esprit nazaréen, et que le monde moral soit partagé entre le désir de « marcher dans sa propre lumière » et la crainte « que cette lumière ne soit que ténèbres », comment s'étonner d'un hommage aussi général? Encore le génie des peuples divers, l'inspiration dominante d'une époque font-ils varier cette dépendance —

qui serait identique si chacun ne choisissait pas un patrimoine analogue à ses propres tendances. L'école, la science peuvent à la rigueur enseigner, en ces matières, la même chose de Salamanque à Helsingfors : il est douteux que la reviviscence de ferments antiques, pour le bénéfice d'un effort littéraire actuel, se soit jamais effectuée par un retour tout à fait pareil à l'Antiquité. La France y cherche communément une règle d'ordre et de simplicité, l'Angleterre une exultation volontiers sensuelle, l'Allemagne un principe de liberté et d'objectivité, l'Italie une garantie de civilisation traditionnelle et nationale, la Scandinavie une lumière et un relief saisissants, des arêtes découpées. Toutes, si peu que ce puisse être, tendent alors à se placer dans le prolongement de cette direction choisie et à s'autoriser d'elle pour leur propre mouvement.

* * *

Et l'Antiquité biblique? Elle aussi, étant à sa manière *res nullius* ou *res ullius*, peut se démarquer de manière à servir de précédent ancestral à l'effort littéraire. Gœthe notait que chacun tire de l'Orient ce qui lui plaît, « comme un enfant qui va remplir avec l'Océan, à l'aide d'un coquillage, le trou qu'il vient de creuser dans le sable. » Mais ici, le contenu religieux impliqué dans les livres sacrés vient s'ajouter à mille particularités d'inspiration et de forme : défaveur selon toute cette région de l'art européen qui a suivi généralement les données de la Renaissance; affinités accrues, au contraire,

pour certains réfractaires. On sait ce qu'un d'Aubigné, un Du Bartas, doivent à la Bible : la véhémence prophétique de l'un, le foisonnement bizarre du second, restent cependant pour nous des valeurs étrangères et isolées, parce que l'éducation religieuse du public français comporte de moins en moins des éléments vraiment hébraïques. En dehors de quelques tentatives à demi avortées d'art biblique au XVIIe et au XVIIIe siècles, il faut arriver au premier Romantisme, celui de 1820, pour trouver une utilisation voulue des modèles offerts à l'émulation de modernes chrétiens : Lamartine, dans ses *Harmonies*, s'inspire des *Psaumes* avec bonheur; Vigny pratique la *Bible* assidûment et Victor Hugo retrouve dans les prophètes quelques formes supérieures de lyrisme.

L'Europe protestante, au contraire, a pu se sentir parfois en communauté d'imagination avec les formes de la pensée hébraïque, et l'on sait assez comment Milton dans ses *Paradis*, comment Klopstock dans sa *Messiade* et dans ses *Odes*, comment Herder ou Vondel, Byron ou Ruskin, Gessner ou Bodmer, ont rencontré dans les hymnes ou les chroniques d'Israël des ferments d'originalité. La louange de la Divinité, l'assurance du peuple élu, la confiance de l'âme qui se repose dans le Créateur, l'allusion aux décors familiers de la Judée antique ou du christianisme naissant, et, avec tout cela, certains procédés de répétition, d'allégorie, d'inversion ou de cadence : autant de particularités de fond et de forme qu'un chrétien nourri de la Bible peut ambitionner de transposer dans une littérature moderne

sans s'écarter d'une tradition reconnue. Milton considérait le *Cantique des Cantiques* comme un drame pastoral, l'*Apocalypse* comme une tragédie. Hamann estimait qu'on avait eu tort de préférer à l'Écriture les anciens écrivains profanes. Herder pouvait écrire, en 1767 : « Une partie de nos meilleurs poèmes sont à demi orientaux, leur modèle est la belle nature de l'Orient; ils empruntent aux Orientaux leurs mœurs et leur goût — et deviennent ainsi des originaux. Sinon la nouveauté, du moins l'exotisme caractérise les images, les sentiments et les inventions qu'ils offrent à leurs lecteurs ». Et l'on sait quelle ferveur Renan éprouva, durant son séjour en Palestine, à plier son imagination à un ordre analogue de pensées. « Les sensations entièrement nouvelles que j'y trouvai, les visions que j'y eus d'un monde divin, étranger à nos froides et mélancoliques contrées, m'absorbèrent tout entier. Mes rêves, pendant quelque temps, furent la chaîne brûlée de Galaad, le pic de Safed, où apparaîtra le Messie; le Carmel et ses champs d'anémones semés par Dieu; le gouffre d'Aphaca, d'où sort le fleuve Adonis. Chose particulière ! ce fut à Athènes, en 1865, que j'éprouvai pour la première fois un vif sentiment de retour en arrière »... C'est ainsi qu'une sorte de rattachement particulier s'opère parfois, dans une conscience d'écrivain, avec cette antiquité légendaire qui alimenta une partie de notre patrimoine moral.

Mais déjà, avouons-le, un exotisme étrange plutôt qu'une impression d'atavisme intellectuel se trouve en cause dans une telle reviviscence du monde

biblique : et la doctrine des classiques français, réservant expressément au domaine de la foi la région judéo-chrétienne, se trouvait confirmée par Herder lui-même, opposant à l'Occident les images, l'histoire nationale, les dispositions religieuses et poétiques du peuple juif. « La belle nature de l'Orient n'est pas tout à fait la nôtre... Nous pouvons emprunter des images pour les ajuster à notre usage, mais nous ne pouvons nous en remettre absolument à elles, nous ne pouvons parler sans interruption dans ce style étranger et le mêler sans gaucherie au nôtre... Toute la sphère poétique s'est modifiée... » C'était reconnaître que l'esprit de la poésie judaïque ne pouvait fournir que fort incidemment, et grâce à de bien discrets emprunts, des éléments utiles aux tentatives des modernes, même quand l'idée religieuse était en cause. La tradition, ici, ne fournissait que des chaînons épars ; nulle homogénéité foncière ne s'établissait, propre à convaincre un novateur qu'il continuait à sa manière une lignée majestueuse d'ancêtres.

* * *

Mais il est d'autres façons encore, en littérature, d'instituer un rattachement à des prédécesseurs. Erigée en théorie, raidie jusqu'à devenir un dogme, cette précieuse condition de mouvement aboutit souvent à une thèse singulièrement exclusive et hasardée. Une délinéation tendancieuse et souvent féconde, avons-nous dit, détache et découpe dans le passé des instants choisis et simplifiés, les offre à l'émulation du présent, et va peut-être faire péné-

trer dans un nouveau milieu intellectuel des ferments arrachés à des âges disparus. Or, des théoriciens sont vite tentés de transformer en règles et en contraintes ces phénomènes de la vie : ils se plaisent à chercher, dans la galerie des bustes où l'on peut s'élire des aïeux, non pas des modèles opportuns, mais d'immobiles archétypes hors desquels tout, dans notre histoire, ne serait que tâtonnement, balbutiement ou erreur. Où, par exemple, l'instinct des hommes de lettres pressent qu'une discipline heureuse courberait pour un temps, sous le prestige des grands écrivains de 1660, une littérature enfiévrée, où un Sainte-Beuve vante les mérites de composition et de forme des classiques, — Nisard prétendra que le génie français s'est incarné, une fois éminente, dans un groupe d'auteurs, et que, dans ce qui précède ou ce qui suit l'âge fatidique du grand siècle, il n'y a que préparation hésitante ou déclin. L'époque littéraire de Louis XIV, admirable assurément, deviendra pour lui un modèle impératif, hors duquel il n'est point de salut. S'en rapprocher ou s'en éloigner, c'est, à tout jamais, être admis dans l'arche sainte ou impitoyablement exclu.

On a pu alléguer de même que le XVIIIe siècle était, par excellence, le « grand siècle français », puisque les soucis humanitaires et sociaux, le goût de la propagande, le souci des problèmes collectifs étaient rentrés alors, à plein, dans l'art et les lettres ; ou encore que le XVIe siècle, expressif par excellence et créateur de formes variées, était le prototype de notre génie national, ou enfin que le XIIIe siècle, étant l'âge des cathédrales, devait servir de parangon à tout effort

qui voudrait s'ajuster vraiment sur le pur génie français.

De tels rétrécissements se détruisent et se rectifient par leur opposition même. Et comment croire à ces incarnations absolues, quand tout le reste de l'histoire intellectuelle est là pour protester? Il y a peut-être des instants où nous sommes plus « nous-mêmes » qu'à d'autres moments; mais pourquoi désavouer les interrègnes qui, moins intenses sans doute, assurent néanmoins la continuité de notre vie consciente? De même des nations : la stérilité de certaines époques, la médiocrité de telles périodes, outre qu'elles peuvent n'être qu'apparentes, révèlent sans doute une disposition aussi essentielle de l'esprit d'un peuple que les glorieux éclairs qui semblent en irradier quelques années. L'Allemagne s'exalte sur sa grande littérature weimarienne ou sur son romantisme, et propose souvent d'y voir son vrai reflet : mais si le désir de faire du grand style, si l'inquiétude artiste sont exceptionnels et presque anormaux chez elle, ne seraient-ce pas plutôt les longues périodes d'accalmie littéraire, — où l'âme germanique trouve son expression dans la musique, le mysticisme ou l'action — qui pourraient sembler révélatrices de son génie propre? La *merry England* de Chaucer et de ses contemporains devait sembler aux Puritains une dissonance nationale; l'époque de la reine Anne n'allait plus inspirer que réprobation aux initiateurs d'une poésie nouvelle, vers 1793. Pourquoi l'Italie ne se reconnaîtrait-elle point, pour une bonne part, dans son XVIIIe siècle dilettante et inorganique, mais singulièrement virtuose, autant

que dans son *risorgimento*? Nous verrons que ces questions méritent d'être examinées à propos des grandes simplifications collectives qui exercent leur effet sur la variété des formes littéraires. Au point de vue de l' « appel au passé », elles exigent quelques observations.

Une sorte d'indiscrète *finalité*, démentie par les faits, contraire au mouvement de la vie, met le plus souvent de telles constructions systématiques en désaccord avec l'étude désintéressée des choses. Taine et Renan protestaient, par exemple, au nom d'un synthétisme moins abstrait et d'une modernité mieux informée, contre la thèse qui voyait, dans notre littérature après le XVIIe siècle, une corruption plus qu'une transformation. « Il est difficile, disait ce dernier, que la faveur du public qui lit, non par acquit de conscience mais par besoin intime, s'attache indéfiniment à des livres où il y a peu de chose à apprendre sur les problèmes qui nous préoccupent, où notre sentiment moral et religieux est fréquemment blessé et où nous relevons à chaque pas des erreurs, tout en admirant le génie de ceux qui les commettent. » Nodier, quarante ans plus tôt, avait protesté au nom de la Renaissance, plus variée, plus librement « expressive », contre une systématisation semblable. Le conflit le plus net mit aux prises en 1862 Nisard et Gaston Paris. Celui-ci, familier avec des aspects du génie français qui, étant plus anciens, pouvaient sembler primordiaux, ne s'irritait pas sans raison de la grave ignorance où un historien de la littérature prétendait rester, « traitant toute la poésie épique du Moyen Age en deux pages, dont tous les

mots presque sont des erreurs ». Nisard, d'avance, avait objecté que l'histoire littéraire est autre chose que l'histoire de la littérature, cette dernière reposant sur une nomenclature simplifiée, admise par la généralité des Français, de quelques œuvres de choix : « les noms qui ont survécu » lui avaient paru seuls dignes d'être retenus par l'histoire, et c'est de quoi le tançait, au nom même de l'histoire, le jeune érudit. « M. Nisard *s'en rapporte à la France ; il accepte sa liste*, ne réhabilitant personne et *laissant les morts dans le repos de leur tombe*. C'est-à-dire que les écrivains qui ne sont pas connus, au milieu du XIXe siècle, de la masse du public, doivent être rayés de l'histoire littéraire. Ce procédé est assurément commode pour s'éviter la peine de se faire à soi-même une *liste* ; mais M. Nisard est-il sûr qu'en 1750 on lui aurait soumis la même, et croit-il qu'en 1950 on n'aura pas modifié la sienne ? »

Pareille objection atteint d'ailleurs la théorie qui prétend superposer trop exactement une littérature et l'âme profonde d'une race, et reconnaît dès lors dans quelques monuments privilégiés, épopées primitives, mythes incarnés en des contes, légendes anonymes, l'indice immédiat d'un peuple et sa création spontanée. Selon cette doctrine, des poètes artificiels ont pu venir, qui ont adultéré cette poésie populaire, brouillé les traits d'une figure ingénue : il faut retrouver ce premier visage de la *psyché* mystérieuse, et, si l'on peut, se refaire une âme analogue à celle que trahit cette pure poésie, pour se maintenir dans le sens impliqué par ces antiques directions.

De séduisantes, d'émouvantes incitations — qui pourrait en douter? — émanent d'une telle foi. A diverses reprises, la France a proclamé un « renouveau celtique » la dépouillant de latinité et de germanisme, la rendant à la spontanéité de son génie primordial. Pareille thèse trouvait une forme véhémente et pathétique entre toutes dans l'Allemagne intellectuelle de 1812, quand la lutte pour l'indépendance nationale coïncidait avec une volte-face presque européenne à l'égard des « lumières », quand on se détachait volontiers d'appliquer la raison critique à tous les problèmes de l'art et de la vie : une sorte de refuge s'offrait alors, dans le concept de *race*, à un peuple qui n'arrivait toujours pas à se former en *nation* comme la plupart de ses voisins. Pour Schelling, en 1803, la poésie inconsciente et impersonnelle, mythologie en même temps que littérature primitive, et premier support de l'art d'un peuple, « ne peut être l'œuvre ni d'un homme isolé, ni de la race ou de la famille (en tant que celles-ci ne sont qu'un total d'individus), elle ne peut être que l'œuvre de la race en tant que celle-ci est elle-même un individu et est comparable à un homme isolé ». Pour Jacob Grimm, « la poésie populaire jaillit de l'âme de la collectivité... l'ancienne poésie n'a pas été produite par un, ou par deux, ou par trois hommes, mais elle est le total d'une œuvre collective ». Ou Wilhelm, son frère : « La création poétique du peuple, perpétuellement vivante, se renouvelle et se transforme incessamment d'une façon infinie, et toujours dissemblable elle repose pourtant sur le même fond, comme sur un roc immuable ».

Il y aurait là, dans ces manifestations spontanées d'une race, le type secret et définitif vers lequel devrait tendre une fois pour toutes l'effort poétique des descendants. La tradition affaiblie sous des surcharges indiscrètes reparaîtra aux yeux attentifs et fervents ; les mythes et les récits primitifs, liés dans la création originale, retrouveront leur sens profond pour les esprits qui sauront abdiquer leur artificialité : et un renouveau littéraire pourra s'inspirer de ces données mystérieuses et lointaines. Toute une partie du romantisme européen, on le sait, a été animée par des effluves émanés de ce courant.

*
* *

Seuls le peuple homogène, la race intacte, bénéficieraient dès lors d'une forte poésie primitive. Aussi peut-on dire que l'aboutissement extrême de cette théorie, c'est la thèse qui fait coïncider avec la pureté de la race l'essentiel de la création d'art d'un peuple, et rejette comme alluvion étrangère ce qui peut avoir été apporté par un *allogène*, qui renvoie Rousseau à Genève et Mme de Staël à Coppet, Heine au *ghetto*, sous prétexte d'irrémédiable exotisme. Mais on sait que la notion de race est l'une des plus difficiles à préciser qui soient, et que pas un pays occidental ne saurait prétendre à une pureté ethnique réelle : et si des couches diverses, des emmêlements et des enchevêtrements inextricables empêchent de discerner aujourd'hui les domaines réservés aux Celtes, aux Germains, aux Gallo-Romains, il est bien difficile de croire à de parfaites

expressions du « génie » ethnique. « Est Grec qui parle grec », disait un proverbe d'Athènes. Plus exactement peut-être : est Grec quiconque donne à un Grec l'impression qu'il parle sa langue... Mais la thèse de la littérature « ethnique » ne saurait s'accommoder de dispositions aussi accueillantes : la stricte appartenance raciale lui paraît indispensable.

Sans doute, une telle théorie a quelque chose de touchant; et l'on se plaît à imaginer un peuple comme une grande tribu, exprimant dans sa littérature son âme immanente, rejetant vite et d'instinct les apports dissonants des étrangers, rectifiant sans cesse, d'un sûr mouvement, le rythme de ses chants : car il va sans dire que la musique, art spontané, est spécialement régie par l'immuable génie de la race. Or, justement, il se trouve que les airs nationaux de plusieurs peuples sont d'origine étrangère, alors que l'inconscient ethnique ne devrait accepter, pour sa manifestation musicale, que des mélodies issues de son propre fonds : la *Marchia real* d'Espagne fut composée par Frédéric II de Prusse; et si la *Marseillaise* semble bien la création d'un Français, il est curieux que l'air du *God save the King*, écrit par Lulli pour les dames de Saint-Cyr, soit adopté par divers peuples. N'est-ce pas en ces matières que le nationalisme intégral aurait dû s'exercer tout d'abord?

Et voici, d'autre part, le phénomène qui dans l'Orient balkanique, si jaloux de ses persistances ethniques, si prompt à se différencier en toutes choses d'après les appartenances raciales, si peu éloigné encore du point de vue du clan et de la

tribu, a départi à divers peuples des poètes nationaux de race étrangère. Petôfi, le grand Hongrois, est Croate par sa mère ; le lyrique roumain Eminescu est d'origine serbe. le poète grec Valaoritis d'origine roumaine ; la littérature populaire russe compte de nombreux représentants d'autres variétés du slavisme.

Dans des littératures plus évoluées, l'antagonisme est plus frappant encore. Le moyen de croire à l'identité nécessaire de la race avec le « génie » d'une littérature, quand on voit des « Welches » authentiques de naissance ou d'origine, comme Chamisso. La Motte-Fouqué, Brentano, tenir une part active dans un mouvement aussi foncièrement germanique, nous dit-on, que le romantisme allemand? Paul de Kock, fils d'un Hollandais, représente l'esprit gaulois, tandis que Henri Conscience, flamingant notoire, avait un Français pour père. On s'est plu à rattacher Corneille à une hérédité réellement normande, c'est-à-dire scandinave, qu'il partagerait peu ou prou avec Racine, descendant de la lignée violente des Skonin. Ces types parfaits de l'esprit français au XVIIe siècle qui se nomment Moncrif et Gresset sont Anglais d'origine, tandis que l'Italie réclame Scudéri et Rivarol, l'Espagne de Guez de Balzac, Laclos et Florian, le Palatinat d'Holbach et la Hollande Helvétius. Du sang hollandais coulait peut-être de même dans les veines d'Hugo, alors que la généalogie de Musset l'apparente à Florence, celle de Vigny au Piémont, celle de G. Sand à la Saxe, celle d'A. Dumas à la... Négritie où il se rencontre avec Pouchkine. Ne croyons plus trop aux origines arabes

de Lamartine et de Gautier, grecques de Chénier, danubiennes de Ronsard, mais songeons que Sainte-Beuve avait une aïeule anglaise, Zola un père italien et que pour Montalembert, Soulary, Heredia, Rostand et mille autres, une hérédité complexe et à demi exotique empêcherait toute assimilation trop stricte de la race et de l'esprit créateur.

Il serait aisé de continuer ces statistiques et de les étendre à des littératures d'accent fort homogène en apparence. L'Allemagne, outre ses Français, a ses Slaves, son Lenau hongrois, son aragonais Moscherosch, son écossais Gaudy. L'Angleterre, outre ses Celtes innombrables et ses Scandinaves indiscernables, a son holsteinois Colley Cibber, son Chaucer, son Byron, son Rossetti, son G. Conrad, Meredith qui ne se sent pas anglo-saxon et Hardy qui se souvient de la Normandie ancestrale. L'Italie doit sans doute son Boccace à une mère française, Foscolo à une mère grecque, Sannazar à l'Espagne et Berchet à la France. L'Espagne doit à l'Allemagne Caballero et Harzenbusch, la Russie a reçu Lermontof de l'Écosse et Tolstoï de l'Allemagne, le Portugal tient Camoëns de la Castille...

Si bien que l'entreprise serait vaine de rapporter exactement l'effort littéraire d'un peuple à un substratum ethnique. « Nous devons veiller jalousement, nous autres Allemands, à ce qu'en littérature aussi la race conserve sa pureté, » écrivait en 1895, dans un livre sur le *Drame en Allemagne*, M. Litzmann de Bonn : « La littérature est essentiellement celui des biens intellectuels d'un peuple qui, grâce à la langue et à la forme littéraire, constitue l'expression la plus

fidèle de l'âme de ce peuple, et de lui seul. » Rien de plus légitime qu'une telle revendication, si elle se borne à constater que les races se reconnaissent volontiers dans quelques monuments de choix, et surtout si elle est faite pour animer d'une vie nouvelle des « valeurs » du passé dont l'efficacité s'atténuait, dont s'évaporait le parfum ; rien de plus contradictoire avec les faits, s'il devait s'agir de restreindre, comme en un clan jalousement fermé, les initiatives intellectuelles aux strictes réactions d'une âme immobile et définitive, d'une *psyché* collective invariable et close.

*
* *

« Nul ne peut écrire parfaitement, a dit le poète irlandais Yeats, quand sa toile est tissée de fils qui viennent de plusieurs contrées. » Déclaration fervente d'un écrivain ardemment « localiste, » démentie par conséquent au cours de la littérature, mais qui témoigne d'une sorte de traditionnisme exigeant et pur qui est, incontestablement, une force. Ce n'est point l'origine indigène des fils de la toile qui importe ; c'est la disposition de ce tisserand, écartant de sa trame tout ce qui ne lui semble pas « de chez lui », et poussant avec joie la navette chargée du lin souple et clair qu'il a lui-même fait rouir. Peut-être l'espèce en fut-elle apportée jadis du dehors, et les engrais qui le firent pousser viennent-ils d'ailleurs : n'importe, un usage centenaire sait ouvrer ces fils, pour le *home spun* du district, sur les métiers dressés dans chaque demeure. Se sentir solidaire, non pas dans l'espace, mais dans

le temps, rien ne ressemble davantage à une religion. Ce repliement sur les instants choisis d'un passé collectif, c'est une source de grandeur et de vie qui implique en effet un acte de foi, la certitude d'une continuité, la vénération pour une sorte de dépôt confié par les ancêtres aux descendants : quoi d'étonnant s'il est, à sa manière, générateur d'action?

De fait, cette impulsion est l'analogue, dans l'ordre littéraire, du miracle linguistique par quoi un mot qui a trop servi, s'est comme vidé de sa signification étymologique, est soudain ramené, par un Hugo, un Maupassant, à ses virtualités initiales, — l'analogue surtout, dans l'ordre politique, des réveils nationaux qui empêchent les apparentes prescriptions du fait accompli de s'exercer à l'extrême et de gagner les régions profondes. *Renascuntur quæ jam cecidere* : mais il va de soi que ces renaissances sont autre chose que la morne continuité qu'on voudrait parfois, sous le nom de tradition, faire peser sur une littérature. De telles reprises d'énergie ont souvent paru symbolisées par la vieille figure mythologique d'Antée terrassé par Hercule, mais touchant alors sa mère la Terre, et trouvant dans chacun de ces contacts des forces nouvelles pour lutter avec le héros. Il fallut, nous est-il dit, que celui-ci l'enlevât loin du sol et l'empêchât d'y retomber pour avoir raison de lui, et c'est peut-être la menace allégorique dont pourrait s'effrayer toute activité humaine qui perdrait le sens des réalités nécessaires et prochaines. Mais la fable ne nous dit pas qu'Antée ait cru possible de combattre son adversaire en restant

figé à la glèbe tutélaire : or, ce serait l'absurde attitude que recommandent les partisans étroits d'un seul type de beauté littéraire dans une nation. En matière de langue, on l'a observé, « les résultats de cette méthode auraient été de faire considérer comme des excentriques sans goût, comme des barbares en un mot, Victor Hugo et Michelet en tête, à peu près tous les écrivains du XIXe siècle; cependant que Viennet, Augier, Ponsard et M. Pessonneaux, traducteur de Virgile, échapperaient quasi seuls à la réprobation. » Et le même critérium risquerait de s'étendre à l'agencement des formes littéraires, au plan d'une tragédie, à la disposition d'un discours et aux images d'une élégie, irrévocablement condamnés à s'en tenir à leurs précédents immédiats.

Distinguons donc entre le retour aux beaux instants du passé stimulateur d'énergie, grande nécropole où chacun vient chercher ses morts, — et la stricte dépendance qui mettrait ses pas dans les pas de la veille. Fontenelle estime que « rien n'arrête tant le progrès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des Anciens », et il entend par là cet envoûtement qui s'oppose à la diversité par attachement aveugle à quelques « réussites » uniques, mais trop uniformément pratiquées. Chénier prétendant renouveler les procédés de la poésie en s'imprégnant d'hellénisme, et

Sur des pensers nouveaux *faisant* des vers antiques,

s'inspire d'un principe tout différent : il s'agit bien pour lui d'une de ces reviviscences heureuses par lesquelles la pâte amorphe du présent peut être animée

de ferments pris à des stades antérieurs de la pensée humaine et de l'art, en des points fort distants d'une même ligne continue (ou que l'on peut juger telle) à laquelle on se rattache. De l'Homère et du Théocrite, de l'Anthologie et du Bion, ce n'est évidemment pas à vrai dire une tradition, au sens habituel du mot en religion et en politique : c'est que la littérature a, par essence, plus de mobilité que les codes et les chartes.

Et peut-être, dès lors, serait-il aussi simple de juger que la tradition, en littérature, est abstraite de toute condition de race, de peuple, de géographie. C'est ainsi que Sainte-Beuve, dans son cours de 1858, semblait la définir, en acceptant dans la série nécessaire des œuvres tout ce qui signifiait un aspect éminent de l'esprit humain ; c'est ainsi que Banville définissait cette chaîne souple et forte à laquelle chacun peut ajouter un chaînon : « ... je suis un homme à cette condition seulement de ressembler à toute la race humaine, depuis son origine. D'œuvre en œuvre, l'art est une filiation, et à une prétendue œuvre d'art qui ne rappelle en rien les œuvres d'art primitives, j'ai le droit de dire résolument : « Tu n'existes pas. »

Cependant il y aura toujours pour l'esprit une sorte de satisfaction indéfinissable et de quiétude, à se sentir plus strictement parmi « les siens », à retrouver dans une série connue les aïeux auxquels ressembler surtout, à s'exalter devant des vertus préférées qui sont, par surcroît, le strict apanage des ascendants. L'enseignement de l'école ne peut manquer tout le premier d'insister surtout sur les écri-

vains nationaux qui ont trouvé l'expression parfaite et fixé pour toujours des beautés déterminées qui furent un moment essentiel du passé : les auteurs français du XVIIe siècle ont mérité à cet égard une situation privilégiée. Et il est naturel que l'art littéraire aille à son tour chercher des leçons auprès de tels maîtres. L'état intellectuel où se produisit leur effort a beau être dépassé, le fonds de connaissances sur lequel ils vivaient a beau se trouver, comme l'observait Renan, « incomplet et inexact » : il n'en est pas moins vrai que c'est le *rapport* entre leur milieu mental et leur qualité expressive qui importe et qui est toujours susceptible d'action.

Il est permis de le croire, en tout cas : une littérature qui ne vivrait jamais que dans le présent et pratiquerait étroitement le seul culte des « modernes », sous prétexte que les autres étaient les « gens d'autrefois », aurait chance de se trouver vite dénuée de ressources et de vertus : il existe, en effet, des peuples qui ne voient dans la tradition que l'alluvion indifférente déposée à l'heure actuelle par la course monotone du temps, et pour qui l'ensemble des instants éminents des siècles antérieurs se confond dans une même grisaille avec le reliquat des moments quelconques d'autrefois. Si des littératures comme la plupart de celles de l'Occident se sont toujours montrées susceptibles de renouvellement, c'est en grande partie grâce à cette piété plus intermittente, mais plus efficace, qui savait s'attacher, comme à un legs préféré, à un ensemble significatif de chefs-d'œuvre indigènes.

CHAPITRE IV

L'appel à l'étranger.

Importance des contacts intellectuels des groupes ou des individus avec des éléments hétérogènes. — Leur nature. — Les concordances préalables. — La question du cosmopolitisme littéraire. — Ses dangers et ses limites. — La nécessité de l'assimilation; l'efficacité des ferments.

« Toute littérature, observait Gœthe, finit par *s'ennuyer* en elle-même, si des curiosités exotiques ne la viennent pas rafraîchir ». Le vieux sage de Weimar, vers 1825, faisait de cette question du libre-échange intellectuel, de ses avantages et de ses conséquences, un des thèmes favoris de ses entretiens. Lui-même, dans sa carrière d'écrivain, avait assisté à tant de « rafraîchissements » de ce genre ! Il avait vu Shakespeare, Young, Ossian encourager en Allemagne les efforts du théâtre et les élans de la vie intérieure, Rousseau et Diderot affranchir les âmes sensibles et véhémentes du formalisme orthodoxe ou de la sécheresse rationaliste, Dante et les dramaturges espagnols animer l'inspiration romantique. Il voyait, par-delà les frontières, la littérature française de la Restauration galvanisée d'une vie nouvelle où les incitations étrangères avaient une

part des plus actives, et l'Angleterre, l'Italie, la Scandinavie, la Russie, s'informer de leur côté des produits intellectuels des pays voisins pour tenter à l'envi des voies nouvelles. Byron et Scott, observait-il volontiers en 1822, trouvent plus de lecteurs en Allemagne que n'en ont la plupart des écrivains allemands : preuve irrécusable qu'ils offrent au public l'aliment le plus nécessaire à ses curiosités.

L'auteur de *Faust* allait jusqu'à tirer, de phénomènes de plus en plus répétés, une conclusion excessive, ou tout au moins singulièrement prématurée : une littérature *mondiale*, une *Weltliteratur* lui semblait imminente. Et il entendait par là, non point la simple juxtaposition de littératures nationales jouissant de droits équivalents, ni même la République des lettres chère à notre XVIIIe siècle, avec son élite ralliée à des goûts identiques; mais un réseau serré et complexe d' « offres » et de « demandes » intellectuelles, si intimement associées, si équitablement arbitrées par traducteurs et critiques, que les goûts et les sympathies des lecteurs, les originalités et les tendances des auteurs ne connaîtraient plus les limites que l'idiome, les habitudes mentales, les affinités de la terre et du ciel tracent communément autour des phénomènes de l'art.

C'était aller un peu vite en besogne; c'était, surtout, faire à toute l'humanité montante le crédit de la curiosité et de la tolérance universelles à quoi Gœthe était parvenu pour son compte. Il est douteux, en dépit des communications plus faciles et du nivellement des civilisations, qu'une *Weltliteratur* absolue

s'établisse d'une façon permanente : et toujours des sectionnements et des repliements ont chance de succéder à des périodes d'extension et de vaste interchange, laissant, pour le commun des lecteurs, un caractère d'« étrangeté » à tout exotisme authentique. Mais l'importance de ces phénomènes, dans la vie des littératures, est telle qu'on pouvait bien, vers 1825, conclure d'une crise particulièrement effervescente à une modification totale du monde intellectuel.

Il va de soi que, même passagers, ces regards trop curieux jetés au dehors par une littérature en mal de renouvellement encourent la réprobation des sévères mainteneurs du coutumier et du connu. Elles ne se comptent plus, les adjurations et les homélies qui, par tous pays, ont dit son fait à cet espèce de « catinisme intellectuel » dénoncé par Barbey d'Aurevilly ; et la muraille de Chine a semblé parfois le symbole désirable d'une rigoureuse immobilité xénophobe. Rien de plus naturel et de plus compréhensible que cette protestation des esprits que dérange la nouveauté, et que la nouveauté compliquée d'exotisme bouleverse. Rien de plus légitime, aussi, que l'inquiétude de ceux qui s'effraient des engouements absurdes, des snobismes de chapelles, de toute la facile pacotille débarquée à grand fracas sous le pavillon étranger. Ce qui est plus fâcheux, c'est l'affirmation de certains historiens littéraires, contestant les bénéfices qui résultent de tels recours au dehors, lorsqu'ils ont pour raison l'affaiblissement de la vie indigène, l'affadissement des procédés, la sclérose envahissante. « On échange

avec profit réciproque, pouvait dire Nisard en 1874, les marchandises, les industries, les découvertes de la science et de l'érudition, les armes de guerre : on n'échange pas les choses de l'esprit sans perte pour chacun. Je ne sais point d'importations littéraires qui aient ajouté aux facultés créatrices d'un pays... » Singulier propos, de la part d'un historien, et qu'explique seule la mélancolie de l'heure où il a été prononcé ! Mais il a trouvé si souvent son écho dans les polémiques et les discussions, qu'un examen impartial, du point de vue de l'histoire, n'en saurait être esquivé.

*
* *

L'importance des contacts et des heurts de peuples, pour la vie primitive des religions et des arts, ne fait doute pour personne : le passage de l'homogène à l'hétérogène, cette condition primordiale de toute existence, semble avoir trouvé un de ses plus sûrs adjuvants dans le hasard des migrations, la révélation des voyages, la brutale initiation, par la guerre et la conquête, à d'autres formes d'humanité. « Les nations et les hommes ont [alors] des heures bénies, ce que l'on pourrait nommer des « crises « inventives »... Les visions à combiner foisonnent, la grande endormeuse de la pensée, l'habitude, est moins tyrannique, les cadres éclatent et libèrent leur contenu. On vient de lutter, de s'ingénier, on a de l'audace, on domine ses richesses intellectuelles, on les manie sans contrainte... Les ballades achéennes coïncident avec l'installation des Grecs en Grèce, l'*Iliade* a pour prélude la traversée que

firent, d'Europe en Asie Mineure, les tribus chassées par les Doriens... Les Védas couronnèrent l'effort des peuples qui subjuguaient le Pendjab. Quoique la tragédie athénienne soit du VIe siècle, toutes les œuvres conservées, et les plus remarquables, vinrent après les guerres médiques »[1].

Le monde moderne n'a pas cessé de connaître des fécondations brutales de ce genre. Le double contact, par l'invasion arabe et par les Croisades, des civilisations chrétienne et islamique, les entreprises féodales prolongeant jusqu'à la Renaissance l'aventure barbare, les Normands francisés greffant sur l'esprit anglo-saxon des variétés nouvelles de pensée : autant de chocs violents qui renouvelaient sans merci la vie mentale de groupes humains. Plus sédentaires, les peuples modernes ne se trouvent plus guère en rapport par leurs grandes masses et leurs éléments profonds : les grands emmêlements de races ne s'opèrent plus par l'irruption visible et la conquête apparente, et les renouvellements d'idées qui en résultent sont plutôt le fait de milieux spéciaux que de la majorité elle-même. Les livres jouent en ces matières un rôle plus important que les foules, et comme disait Fontenelle, « la lecture des livres grecs produit en nous le même effet à proportion que si nous n'épousions que des Grecques... »

Il y a eu cependant, aux siècles derniers, de ces phénomènes qui ont mis en contact continu des parcelles importantes de peuples ; et, chaque fois, de

1. H. Ouvré. *Les Formes littéraires de la pensée grecque.* Paris, 1900, p. 15.

notables modifications se sont manifestées dans l'économie générale des idées et dans l'orientation de la littérature. Les guerres d'Italie, avec tout ce qu'elles comportaient, pour les gentilshommes français et leurs suivants, de séjours outre-monts ou de présences italiennes en France, d'installations, de mariages et d'alliances, contribuent puissamment à cette « modification de tempérament » dont témoigne le XVIe siècle : c'est en 1559 qu'un poète donnait ce conseil — ironique sous sa plume, sérieusement suivi par ses contemporains :

Tu dois voir l'Italie, et les Alpes passer,
Car c'est de là que vient la fine marchandise
Qu'en béant on admire, et que si haut on prise...
Doncques en Italie il te convient chercher
La source cabaline et le double rocher
Et l'arbre qui le front des poètes honore...

Le mouvement du Refuge, qui dispersa dans une grande partie de l'Europe, notamment en Prusse, en Hollande, en Angleterre, les huguenots français les plus attachés à leur foi, les plus convaincus de l'inviolabilité du domaine religieux, développe au dehors l'esprit d'examen, contribue à susciter une littérature rationaliste. Inversement, un siècle plus tard, l'Émigration française, disséminant parmi les adversaires européens de la Révolution, et du XVIIIe siècle derrière elle, des milliers d'aristocrates, de prêtres et d'écrivains, aide à faire naître une littérature « romantique », encore sporadique sous l'Empire, mais qui, à la Restauration, émergera violemment et déterminera pour longtemps l'allure des lettres françaises.

Cependant, de tels contacts collectifs sont assez rares de nos jours. Ils ne se produisent, à vrai dire, que dans les phénomènes de colonisation et d'immigration qui peuvent dénaturer, modifier tout au moins, des groupes nombreux d'arrivants ou d'anciens habitants. Les États-Unis se préoccupent des alluvions que ne peut manquer de charrier le million d'émigrants nouveaux débarquant chaque année sur son sol; inversement, l'Allemagne s'ingénie à maintenir plus intactes les dispositions de ses nationaux au dehors. On a pu sans paradoxe fonder sur les colonies de quelques métropoles européennes, et sur les combinaisons nouvelles qui s'y produisent, les véritables chances d'avenir des littératures de notre vieux monde. Ce sont bien, à vrai dire, les plus anciens problèmes des sociétés humaines qui se présentent, différemment formulés, dans ces phénomènes modernes : et sans doute les mythes, les cadres d'épopées et les thèmes de ballades héroïques ne s'y trouvent-ils pas aussi directement impliqués qu'aux âges crépusculaires où les idées prenaient sans retard une forme concrète. Des ferments singuliers de création littéraire sont néanmoins épars dans de tels croisements de races, de peuples, de religions et de morales : l'avenir s'en préoccupera sans doute, autant que nous pouvons le faire des grandes transmissions religieuses et poétiques de la préhistoire ou des débuts de notre ère.

Mais la littérature n'est plus, autant qu'alors, une tradition commune à toute une race; elle engage surtout, aujourd'hui, des prédilections personnelles. Dans la plupart des cas, l'expérience étrangère reste

tout individuelle, au moins au point de départ : c'est-à-dire qu'une sorte d'émulation s'établit entre un esprit et une œuvre, ou une série d'œuvres, ou une civilisation, qui sont choses hétérogènes mais qu'il pressent favorables à son propre développement. « La vraie patrie, déclarait Stendhal, est celle où l'on rencontre le plus de gens qui vous ressemblent »... Propos de dilettante séduit par les salons et les théâtres de Milan, et qui ne se reconnaissait pas d'autre devoir que la culture de ses goûts pour l'amour et le *bel canto*. Et Théophile Gautier, en peintre parlant d'un peintre : « Chaque artiste a une patrie idéale souvent éloignée de son vrai pays. Son talent s'y plaît comme dans une atmosphère propice et y revient à tire-d'aile, dès qu'il est libre. C'est là qu'il s'épanouit et porte ses plus belles fleurs »...

Assurément, en matière littéraire, l'identité de l'usage linguistique et d'un territoire défini empêche de tels liens électifs de se nouer à l'extrême : à chercher hors des séries d'œuvres nationales une terre de prédilection, même idéale, on risquerait de rompre ses attaches, non seulement avec son public possible et ses lecteurs normaux, mais avec le génie de la langue et les virtualités de l'expression. Un Chamisso a beau hésiter entre sa terre natale française et la patrie allemande que les circonstances lui créent : il cesse à peu près d'être un poète français dès qu'il perd le contact avec les choses de chez nous. Un Hamilton, une Mme de Charrière sont annexés par les lettres françaises, en dépit de leurs origines anglaises ou hollandaises, qu'il leur a plu

d'oublier en écrivant : c'est le triomphe des affinités électives que cette « dénaturation » d'un esprit par un pays étranger.

A l'ordinaire, le phénomène utile reste en deçà. L'évolution organique d'une individualité ou d'un groupe y détermine des dispositions latentes que ne satisfait ni n'exprime la moyenne des œuvres indigènes : or, il se trouve qu'un écrivain étranger, ou la somme même de tout ce qu'on sait d'un pays, semblent manifester avec intensité ces tendances qui sont ici balbutiantes ou muettes. C'est cette singularité qu'on appelle au secours pour se libérer soi-même. La bourgeoisie cultivée du XVIIIe siècle européen se plaît à demander à l'Angleterre des leçons de littérature morale, et parfois civique, des romans plus véhéments, des drames plus actuels : on sait quel fut chez nous le succès des imitations de Lillo et de Moore, et qu'une statistique de 500 bibliothèques du XVIIIe siècle offre 1698 volumes de romans anglais contre 497 de romans français. L'Allemagne, terre d'idéalisme pour Mme de Staël, et de mystère pour Gérard de Nerval, devient à leur gré, en des heures décisives, une initiatrice. La France a longtemps su donner à ses voisines des leçons de clarté, de mesure et de sociabilité, et sa littérature moyenne, en ce sens, a presque autant agi que ses chefs-d'œuvre. L'Italie a été à plusieurs reprises, pour toutes ses émules ou ses clientes, une incomparable ouvrière des formes d'art, habile à faire entrer dans un réceptacle approprié des intentions qui, ailleurs, pouvaient demeurer indécises, créant, la première, des moyens d'expression que recueillaient ensuite ses sœurs latines ou germaniques.

Il s'en faut — en raison de ces curiosités qui demandent des excitations plutôt que des œuvres à adopter — que ce soit toujours aux plus dignes que s'adresse l'inquiétude étrangère : les germes de fécondité émanent souvent d'une œuvre parfaitement indifférente aux compatriotes de son auteur; ou bien d'étranges déviations permettent à des lecteurs mal informés de s'exalter, outre-frontières, sur des à-côtés imprévus. Gessner au XVIIIe siècle, Hoffmann au XIXe, ont eu en France leur plus enthousiaste clientèle; Poe a pu sembler à la fois un imposteur chez ses compatriotes, un génie dans plusieurs pays d'Europe; Wells fait figure d'amuseur chez lui, et de prophète chez nous; Ossian, déprécié par tout ce qui, en Angleterre, ne se réclamait pas des survivances celtiques, a paru sur le continent l'authentique rival d'Homère; Gœthe a pu apparaître tantôt comme un Rousseau aggravé et comme un olympien imperturbable. Qu'est-ce à dire, sinon que les nations ne cherchent pas, dans des nouveautés qu'elles importent, des valeurs absolues et classées, mais des ferments, et souvent des modèles, qu'elles entendent appréhender à leur bénéfice? Le mérite intrinsèque, dès lors, importe assez peu; du médiocre et de l'inférieur peut suffire à ce rôle extérieur. F. Schlegel allait même jusqu'à dire en 1812 que c'était, en ces matières, la *perfection* étrangère qui restait la chose la plus incommunicable, la plus difficile à faire sentir au delà des frontières de son pays d'origine.

Chaque fois qu'une telle révélation est vraiment efficace et qu'elle dépasse les brefs engouements de

la mode, il y a, en tout cas, un état préalable de réceptivité, qui a créé avant l'heure des concordances entre la chose exotique et son nouveau public. « Savez-vous, écrivait Baudelaire à un ami, pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement les sujets rêvés par moi, mais des *phrases* pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant. » A un moindre degré sans doute et avec moins de stupeur dans la découverte, une telle consonance ne pourrait manquer de se retrouver dans les innombrables exemples du recours à l'étranger. Et, sans doute, c'est un phénomène du même ordre qui crée des parentés entre un livre français et un lecteur français destiné, peut-être, à devenir un auteur à son tour : encore la « singularité », ici, est-elle atténuée par l'effet de tous les caractères analogues ou communs; on sait qu'on est en face d'un compatriote, si différente que puisse être sa pensée et sa forme, si imprévu l'encouragement qui émanera de lui. Au lieu qu'une certaine pointe de bizarrerie aiguise, en matière étrangère, les impressions les plus rationnelles.

Des principes nouveaux, lourds de conséquences lointaines, peuvent être ce qui séduit dans une littérature étrangère qui les a déjà mis en œuvre : par exemple le code de notre classicisme pour une Europe « raisonnable » ; ou, à l'inverse, l'enthousiasme et le laisser-aller lyrique des littératures du Nord pour les Français du début du XIXe siècle, le métaphorisme associant la vie de la nature aux réactions du

sentiment. Ou bien, une forme d'art aura chance d'inciter à l'imitation, et le drame pastoral qui charmait les principicules italiens du XVIe siècle intéressera les émules français du Tasse et de Guarini. Des détails d'expression, même, et des agencements de strophes ou de périodes, préciosité ou humour, révélés par des traducteurs plus ou moins fidèles, sauront se frayer un chemin jusqu'à une œuvre écrite en une autre langue : Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, ne dédaigne pas de se servir des brusqueries de construction, des bizarreries d'exposition, employées par Sterne dans *Tristram Shandy* et ailleurs.

Dans tous ces cas, et si un succès prolongé fait véritablement un sort à des emprunts qui s'acclimatent et fructifient, on peut être sûr qu'une manière antérieure de sentir et de dire était devenue inopérante, et que l'obscure tendance vers autre chose avait fait plus que la moitié du chemin. L'usure des formes anciennes rend peu expressif les moyens traditionnels d'incarner le rêve des poètes ou l'observation des conteurs; des prédilections surannées encombrent sans bénéfice le marché aux valeurs, et le besoin de nouveauté est prêt à tirer parti de toutes les ressources : l'appel à l'exotisme fera passer en acte ce qui préexistait à l'état de tendance. « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas déjà trouvé... »

Voilà ce qu'il faut se dire, quand on est tenté de regretter les déviations qui semblent résulter de certaines de ces interactions entre littératures différentes. La Renaissance eut-elle le tort de mettre fin

à un art autochtone, d'étouffer nos propres semis par des plants apportés du dehors? Était-il coupable de faire connaître Shakespeare aux dramatistes français du XVIIIe siècle, et, comme le disait de Sèze succédant à Ducis à l'Académie, devait-on s'abstenir, « dans les arts, de transporter dans sa propre nation les mœurs d'une nation étrangère », puisque, « en lui présentant des usages, des sentiments, des spectacles auxquels elle n'est pas accoutumée, on court le risque de dénaturer son caractère »? C'est la question du cosmopolitisme littéraire qui se pose ainsi, et qui préoccupe à bon droit les partisans fidèles des divers génies nationaux. Mais la Renaissance, qu'on cite le plus souvent à l'appui de ces inquiétudes, prouve au contraire l'efficacité des influx nouveaux, s'il s'agit de ranimer des dispositions épuisées. La grisaille du médiévisme défaillant, la somnolence des genres désuets et des allégories vieillissantes, l'inattention des auditoires, exigeaient cet enchantement païen que l'Italie révéla à l'Occident tout entier. Sans doute, une ivresse dangereuse s'empara de trop fervents adeptes et les rendit ingrats pour les beaux siècles nationaux : mais c'est que les dernières manifestations de ce génie indigène étaient parfaitement exsangues et inexpressives, et que, pour un esprit qui ressentait les forces tumultueuses du XVe siècle, l'ancien décor, la figuration traditionnelle, les devises coutumières devaient paraître choses absolument indifférentes et figées.

*
* *

A tout prendre, d'ailleurs, l'engouement, même absurde, est encore de la vie; et ne fût-ce que par l'émulation qu'il suscite et le besoin d'épuration et de rectification qui s'émeut à sa suite, il vaudrait toujours mieux que la stagnante immobilité. L'art qui se répète, ânonne et rabâche fait encore moins d'honneur à une tradition nationale que les intempérances d'une verve tumultueuse ou même excentrique. Ce sont les *Regulus*, les *Marius*, les *Demetrius*, les *Bélisaire*, non les *Marino Faliero*, sujet byronien, ou les *Marie Stuart*, sujet schillerien, qui rendent si affligeante la littérature théâtrale de 1820.

Le problème, pour les nations comme pour les individus, reste assurément de communiquer avec les autres sans cesser d'être soi-même, et d'enrichir son propre développement sans se laisser annexer. Qui ne voit le danger de ces ferveurs qui aboutissent à une abdication, à un abandon de soi, comme ces enthousiasmes des adolescents qui imitent jusqu'aux tics des maîtres ou des grands amis qui en sont l'objet? « L'originalité vraie ne consiste pas à offrir le moins de prise possible au monde extérieur, et à se maintenir immuable », mais à savoir profiter des incitations étrangères pour élever la courbe de son moi réel. On ne se polit, on ne devient tout ce qu'on peut devenir qu'en frottant sa cervelle, dit Montaigne, contre celle des autres : encore ne faut-il pas, à force de frotter, user sa substance ou la transmuer en une matière étrangère. A l'heure où se

produisait l'initiation de la France « renaissante » à l'Italie déjà virtuose, et quand Pétrarque, Arioste, Rinieri et bien d'autres guidaient les poètes de la Pléiade, l'incantation charmeresse exerçait trop d'emprise sur bien des esprits, et c'était un cri d'alarme que jetait un poème du temps :

> ... tu pourras bien Français partir d'ici,
> Mais tu retourneras Italien aussi
> De gestes, et d'habits, de port et de pelage...

Chateaubriand, revenant d'Angleterre, où il avait passé six ans et n'avait pas manqué de s'imprégner d'habitudes britanniques de pensée et de forme, trouve par bonheur, dans le sage Joubert, un discret conseiller qui s'applique à le « débarbouiller » de la Bible, d'Ossian et des brouillards de la Tamise : et ainsi, les inconvénients d'une immersion trop prolongée dans l'atmosphère d'outre-Manche seront écartés sans préjudice des bienfaits dus à ce contact. A la même heure, le théosophe Delisle de Sales, qui se contentait pourtant de faire des *remontes d'idées* en Allemagne, et que ses lectures, plutôt que ses voyages, rendaient extérieur à son milieu national, s'enfonçait dans une théosophie de moins en moins faite pour s'acclimater et s'harmoniser aux choses françaises : « dénaturation » fâcheuse à côté de l'enrichissement de l'auteur des *Natchez*.

Le problème, après tout, n'est pas loin d'être le même dans l'intérieur d'un même pays et d'une même littérature; ne persiste-t-il pas, de province à province, des différences analogues entre manières de sentir? Assurément, la diffusion d'une langue

parlée identique, la notoriété des grands auteurs nationaux sont des agents très appréciables d'unité et d'entente ; et Dante créait, presque à lui seul, une patrie intellectuelle où un Napolitain pouvait de bonne heure se sentir le concitoyen d'un Florentin. Cependant les sensibilités ne sont pas tout à fait nivelées par cette unification des gouvernements et des idiomes : une question d'influence, d'assimilation, de soumission subsiste, et, là aussi, le problème intellectuel se pose de ce que chacun peut gagner ou perdre au contact de l' « hétérogène », parisien et provincial, homme du Nord et homme du Midi, Bavarois et Prussien, Écossais et Londonien, Sicilien et Piémontais, dans le cadre d'une même littérature et d'une même langue.

*
* *

« Ce que les nations cherchent dans des beautés étrangères, c'est non pas tant des œuvres à admirer que des sujets d'excitations pour elles-mêmes. » (Léon Daudet.) Il reste donc légitime de favoriser l'intercommunication intellectuelle, et cette émulation n'apparaissait pas sans raison, aux meilleurs esprits du XVIIIe siècle, comme une des plus sûres garanties du progrès général. « Toutes les nations éclairées, disait d'Alembert en 1768, doivent donner et recevoir. Cette vérité est trop essentielle aux progrès des lettres pour être oubliée ou méconnue de ceux qui les cultivent. La nation française en particulier a toujours vivement senti les avantages de ce commerce mutuel... »

Encore y a-t-il — en dehors même des périlleuses dépossessions de soi-même — des limites fatales qui empêchent un tel commerce des esprits d'aller utilement jusqu'à l'extrême : il subsiste des incompatibilités qui rendent évidemment inefficace et vaine, dans certains cas, une curiosité trop poussée. Un Gœthe prétendait bien qu'alors, si nous restions inertes devant une œuvre étrangère, c'était en nous, et non hors de nous, qu'il fallait trouver quelque insuffisance. « Les malentendus sont à l'intérieur », déclarait-il : « les diversités hostiles, de peuple à peuple, témoignent de prévention et d'orgueil, de principes absurdes ou de prétentions passionnées ». Guérissez-vous, et vous saurez aimer ! Et ce vieillard s'appliquait à goûter les produits populaires des nations les plus éloignées, se disant que pour connaître l'homme, c'est l'humanité qu'il fallait étudier. Il s'ingéniait à retrouver, dans un roman chinois vieux de quelques siècles, des éléments d'émotion ou de beauté analogues à ceux que pouvaient offrir *Hermann et Dorothée* et les récits de Richardson.

Mais il faut bien l'avouer : il est un point où la curiosité de l'hétérogène cesse de comporter une telle valeur d'émulation et de ferment, et ne saurait dépasser le goût du *folklore*, de l'étrange et du lointain. Il est des particularités inassimilables, sinon intransmissibles, que la meilleure volonté du monde ne saurait transformer en des valeurs nouvelles pour une littérature nationale : tout un substratum ethnique s'y trouve engagé, que nos habitudes ancestrales nous empêcheront sans doute de jamais utiliser pour notre propre développement.

Que faire à vrai dire du ritualisme chinois, qui nous offrira des actions dramatiques uniquement nouées pour démontrer la nécessité de la piété filiale, l'importance qu'il y a, pour un homme, à avoir un fils qui célèbre à son tour le culte des ancêtres?

Que faire du goût japonais pour la concentration, le resserrement essentiel, le rébus à développer, et comment goûter cette stylisation extrême qui aboutit, par exemple, à de courts poèmes rétrécis jusqu'à un petit nombre de syllabes et ne donnant plus que des suggestions, des quintessences d'impressions?

Que faire des littératures populaires de l'Est européen, où par suite de l'organisation du clan, l'amour n'a qu'une place fort réduite, où l'épouse a une moindre signification que la mère? S'il est vrai que le Lithuanien aime son cheval comme une fiancée, le Lette comme une sœur, le Bulgare plus que sa femme, le Kirghis autant que son père et sa mère, la chanson populaire qui trahit cette hiérarchie des affections hippophiles dépassera-t-elle jamais la bizarrerie pure et simple? Et ce ne sont là que des exemples absolus, des hypothèses limites de ces malentendus inévitables entre expressions littéraires de fragments différents de l'humanité. La bonne volonté des traducteurs, l'ingéniosité des commentateurs aura beau faire : de l'incommunicable subsistera toujours entre des formes éloignées à la fois dans l'espace et dans l'atlas moral du monde.

Nous ne nous leurrons pas moins quand les œuvres de chez nous sont en cause : à l'inverse de ces cas d'inintelligence de notre part, nous suppo-

sons que les monuments littéraires les plus « classiques » sont assimilables à des civilisations lointaines. C'est s'abuser, en réalité, que de croire que l'homme « en soi » puisse respirer dans aucun chef-d'œuvre. Un Japonais cultivé, il y a vingt ans, ne comprenait rien aux histoires d'amours, illégitimes ou permis, qui font l'ordinaire sujet de la littérature occidentale. « Que des étrangers fassent tant d'affaire à propos du mariage est déjà pour lui une énigme ; mais que des auteurs distingués écrivent des romans et des poèmes à propos de ce thème, et que ces romans et ces poèmes soient extrêmement admirés, voilà qui l'étonne encore bien davantage et lui paraît très, *très* étrange » (L. Hearn). *Roméo et Juliette* est parfaitement absurde pour un lecteur accoutumé à la discipline indiscutée de la famille et à l'organisation fondamentale d'un pays qui juge immoral au suprême degré le commandement mosaïque : « Tu laisseras ton père et ta mère ». Dans la forme, de même, une image aussi simple que le vers de Tennyson

Elle était plus belle que le jour

demeure obscure à des yeux inhabitués à voir dans une jeune fille et dans la lumière des objets susceptibles d'être comparés. Et ainsi l'*éternel féminin* de nos littératures occidentales est loin d'être, vérification faite, un *universel féminin* de toute création artistique. On a pu écrire que le personnage de Don Juan était « le plus humain, le plus universel peut-être de tous, parce qu'il incarne la passion la plus humaine, la plus universelle ». Mais si l'individua-

lisme amoureux, la passion papillonnante sont exclus par tout un ensemble social, comment leur représentation littéraire aurait-elle la moindre prise sur un public appartenant à cet ensemble ? Peut-être les situations absolument primordiales de la vie, l'imploration, la vengeance, la pitié, sans aucune « harmonique » émise par surcroît et s'ajoutant à la note fondamentale, seraient-elles seules capables de faire vraiment leur tour du monde, et avec elles les caractères du tyran, du vindicatif, de la suppliante. Dès que ces schèmes s'animent d'une vie particulière, ils ont chance d'entraîner des nuances supplémentaires qu'un œil étranger ne goûtera pas de prime abord. Et quand l'expression littéraire, les subtiles résonances du rythme ou du vocabulaire se trouveront en cause, comment toutes les oreilles seraient-elles préparées à y prendre plaisir ? Évoquer une rose, dans nos littératures modernes, suffit à créer des images de fraîcheur, de jeunesse ou de prompt déclin : en pourrait-il être de même pour des cerveaux japonais, quand la fleur du cerisier et la valériane ont pris dans la vie une importance symbolique dont ne jouit pas le buisson épineux et fleuri qui parfume tant de vers de chez nous ?

*
* *

Gardons-nous cependant de tracer trop près de nos habitudes actuelles les limites de cette zone en dehors de laquelle nous ne saurions plus atteindre que de l'étrange, du singulier et de l'hétéroclite. Le

simple développement de nos dispositions nationales peut très bien nous amener, un jour, plus loin du coutumier que notre prévision ne nous le ferait supposer. Les chants populaires les plus imprévus ont fini souvent par inspirer, loin de chez eux, de beaux poèmes. On eût bien étonné Boileau en lui faisant lire du Victor Hugo ou du Verlaine, et même les plus indépendants ou les plus « singuliers » de ses contemporains auraient difficilement réagi à tant de splendeur verbale ou à une si insinuante notation d'états d'âme imprécis : nul ne contestera cependant qu'à des titres divers, ces mérites aient correspondu à des instants de la sensibilité française.

Il en est, en effet, de ces accroissements du domaine littéraire comme de ceux qui augmentent le vocabulaire. Souvent, c'est un mot étranger qui vient compléter sur un point les lexicologies nationales et répondre à des nécessités autochtones qu'on n'aurait peut-être pas supposées un demi-siècle plus tôt. Une fois opérée l'adoption nécessaire, il ne fait plus du tout figure d'intrus: au moment où il s'offre pour la première fois, son exotisme scandalise. Mme de Staël, on l'a vu, empruntant à l'anglais le mot de *vulgarité*, a dû le défendre; aujourd'hui, qui contesterait qu'il fût nécessaire au français? *Bon goût*, *individualité*, *non-sens*, *confortable* sont des expressions étrangères qui choquèrent, au début, les puristes, et qui leur semblaient sans doute dépasser les virtualités linguistiques du français : qui s'inquiète aujourd'hui de leurs origines? qui s'avise même de leur trouver un air étranger? D'Arbois de

Jubainville observait ingénieusement qu'un Allemand qui parle du *Kaiser* emploie un mot d'origine non germanique : à quel sujet de l'Empire viendrait-il un scrupule là-dessus ?

On ne saurait, pareillement, définir d'avance les points que ne dépassera jamais l'effort de différenciation d'un milieu social donné. Les « magots », qu'un moment du goût français fait impitoyablement écarter, seront les favoris d'un autre instant du même goût : il ne faut jamais engager qu'un point de la durée dans des réprobations qu'un remords peut fort bien démentir quelque jour. Surtout, il convient de compter avec le nivellement qui accompagne toute adhésion collective. Qui donc, lisant quelques-unes des phrases les plus émouvantes de Chateaubriand : « Levez-vous, orages désirés... », « La lune... dévoila sa lumière gris-de-perle... », s'avise d'objecter qu'il y a là quelque chose d'inacceptable dans notre patrimoine intellectuel ? Et pourtant l'une garde l'inflexion même d'un passage d'Ossian, l'autre reprend avec un contresens une comparaison de Milton, et ces deux étrangers ont été, par bien des mainteneurs de l'étroite orthodoxie, dénoncés comme foncièrement inassimilables au génie français. La sensibilité a évolué : la langue autour de laquelle Morellet ou Ginguené montaient la garde s'est pliée à de nouveaux accents, et nul ne songerait à incriminer, comme importées d'Albion, ces magiques tournures du grand artiste. Il en est de même, à plus forte raison, des types ou des thèmes : et l'hispanisme de Corneille, l'italianisme de Molière n'ont pas lieu de choquer les plus fran-

çais de leurs admirateurs. L'Allemagne a longtemps fait ses délices, de son côté, de produits qui venaient de ses voisins de l'Ouest, et ne reconnaissait pas toujours leur origine « welche ». Zablocki ne paraît pas moins le « père de la comédie polonaise » pour avoir emprunté à la France le sujet de toutes ses pièces, sauf une...

C'est ainsi que sont absorbées et assimilées les influences étrangères, quand l'arbre est assez vigoureux pour animer de sa sève la greffe, et quand la montée de la vie amène un moment de coïncidence entre l'apport exotique et les manifestations indigènes. Les formes littéraires sont acceptées ou rejetées, non d'après leur origine, mais selon leur opportunité, leur convenance immédiate ou tardive à des états de la sensibilité. La littérature, telle qu'elle est produite par les artistes qui l'alimentent ou telle qu'elle est accueillie par le public qui l'accepte, n'est pas tout à fait une seule et même chose ; entre sa création et sa diffusion, il y a toute la distance qui sépare un fait individuel en son principe d'un autre fait qui, lui, est uniquement social.

LIVRE III

ADHÉSIONS ET ACCEPTATIONS SOCIALES

CHAPITRE I

La littérature expression de la société.

La littérature est-elle l'expression de la société? — Oui, à la prendre dans son ensemble; mais elle n'en est pas exactement la description. — L'expression de la société, c'est surtout le jugement qu'elle-même porte sur sa littérature. — Quelques exemples d'écart entre une société et sa littérature apparente : celle-ci semble parfois le contraire, ou le complément, de celle-là. — Les formes littéraires sont plutôt révélatrices des *goûts* des sociétés que de leurs façons d'être.

Telle qu'elle se présente à nous, dans le détail de ses manifestations diverses, la littérature est-elle, selon une formule célèbre, l'*expression de la société?* L'ensemble des œuvres d'une époque, avec ce qu'il peut y avoir d'exceptionnel dans les plus hautes et de routinier dans les plus médiocres, avec la part de rêve qui palpite ici et la portion de mercantilisme qui, là, s'affiche et s'étale, offre-t-il un

témoignage direct, et comme la déposition fidèle des goûts, des tendances, des mœurs de cette époque? — Oui et non; car il faut s'entendre sur les sens légitimes d'une proposition qui a déjà sa longue histoire.

Bonald semble avoir été, en France, le premier à l'employer : « ... A observer depuis Homère jusqu'à nos jours, disait-il dans sa *Législation primitive*, les progrès de la littérature, qu'on peut regarder comme l'expression de la société, on la voit passer graduellement du genre *familier*, naïf, et en quelque sorte domestique, au genre d'un naturel plus noble, et qu'on peut appeler public »... (1re part., liv. I, ch. VIII, § 9). Et un article de 1806, qui traitait *Du style et de la littérature*, rattachait cette sociologie intellectuelle à un aphorisme fameux concernant l'individu pensant : « Le style est l'homme même », a dit Buffon, et l'on a dit après lui : « La littérature est l'expression de la société ».

Il s'agissait pour Bonald, et il s'agit, peu après, pour les théoriciens du premier Romantisme qui jouèrent habilement de cette brève et saisissante formule, de faire pièce à la littérature non chrétienne, et souvent antichrétienne, que la France avait pratiquée à partir de la Renaissance. Voilà, observait-on, un pays catholique dans sa majorité qui s'était trouvé dépossédé, par une méprise de deux siècles et demi, de sa littérature normale; et puisque « la littérature est l'expression de la société », rien n'était plus urgent que de restituer, dans une contrée alors travaillée par toutes les restaurations, le genre même de belles-lettres qui s'adapterait à

ses traditions profondes, à sa foi dominante et à la continuité de sa vie spirituelle.

A quoi, dans le même temps, les critiques héritiers du XVIIIe siècle opposaient d'ailleurs un sens inverse de la même formule. Si la littérature est l'expression de la société, en effet, c'était bien la société française depuis la Renaissance qui se retrouvait dans une littérature volontiers grécisante, latinisante, psychologique, peu religieuse, — académique surtout, salonnière et courtoise, — indifférente aux mouvements intenses de l'âme individuelle et aux intuitions du « sens propre », dédaigneuse des humbles survivances du folklore local et chrétien, et toujours disposée à prononcer la séparation entre l'art et la religion. La littérature française de Ronsard à Voltaire et de Boileau à La Harpe était bien à sa manière l' « expression » d'une société policée, fermée, faisant de la représentation littéraire de l'homme social un divertissement de choix. Et ainsi les novateurs néo-chrétiens de 1820 voyaient souvent leur axiome se retourner contre eux : de fait, le mot lapidaire de Bonald, arme dirigée contre le XVIIIe siècle, n'a servi que pendant une dizaine d'années à justifier des œuvres conformes au programme traditionaliste de la contre-révolution.

Mais n'est-ce pas, en des termes à peine différents, la même idée qui domina d'autres tentatives intellectuelles et qui servit de premier principe à d'autres systèmes? La grande rénovation que l'Allemagne de 1770 dut à Hamann et à Herder s'autorisa d'une profession de foi analogue : mais il y avait ici, tout ensemble, le désir d'opposer, à la triom-

phante hégémonie du goût français outre-Rhin, la revendication de peuples qui avaient le droit de laisser agir leur génie propre, — et l'intuition quasi mystique des merveilleux organismes où s'unissent d'un lien nécessaire, en des blocs cohérents pour l'intellect, le sol, le climat, l'habitat, l'être humain, ses dieux et ses muses. Tout se tient dans une rigoureuse dépendance : le drame shakespearien, ce sera pour Herder, à l'heure où l'expression dramatique est atteinte par le peuple anglais, le résultat même de tous ses éléments constitutifs, « histoire, milieu intellectuel, coutumes, croyances, langue, préjugés nationaux, traditions, divertissements qui pourront fort bien être des jeux de carnaval ou des facéties de marionnettes... »

L'histoire, dès lors, est une « géographie qui marche » ; et la littérature, que serait-elle ? Quelque chose comme une démographie qui parle ou qui rêve. Races, nations, tribus, manifestent dans leur littérature populaire et dans celle qui, ensuite, sait garder le contact avec cette dernière, une image fidèle de leur âme profonde, de l'insaisissable *psyché* que les groupes comme les individus laissent si malaisément surprendre. « Les institutions, dira Emerson, sont les ombres allongées des hommes, et les littératures l'expression personnelle des nationalités ».

Taine à son tour retrouvera, devant les beaux mécanismes logiques ayant une œuvre d'art à leur point apparent, une ferveur explicative aiguisée d'émotion panthéiste. Des groupes si parfaits agglomèrent pour lui, selon d'irrésistibles affinités, les attributs les plus divers de la matière et de l'esprit !

De la race et du milieu à l'œuvre d'art, de si dociles intermédiaires jalonnent le chemin, allant du centre à la périphérie, de l'âme du monde au libre jeu d'un artiste, du *substratum* ethnique à ses lointaines manifestations ! L'analyse de l'historien, par conséquent, fera la route en sens inverse, et saura retrouver un état défini de civilisation derrière un ensemble esthétique ; de larges synthèses mettront, à l'aboutissement des prémisses physiques ou sociales de la vie, le tableau, l'épopée, le drame, la statue, qui semblent en sortir presque automatiquement. « L'état des mœurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes ; ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles ; mais au-dessous de cette voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux... L'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient, là se trouve l'explication dernière, là réside la cause primitive qui détermine le reste ».

*
* *

Déjà, chez Taine, la littérature aboutissait, en somme, à être un peu plus que l'*expression* de la société, c'est-à-dire l'implicite aveu des dispositions d'un groupe déterminé — directions ou tendances autant que réalités actuelles. Elle en devenait, si l'on peut dire, la *description*, c'est-à-dire une façon

de calque heureux qui faisait coïncider sur tous les points les traits d'une époque dans la vie réelle et dans l'art. La société du siècle de Louis XIV, telle quelle, se retrouvait dans les *Fables* de La Fontaine : non pas ses goûts et sa morale seulement, mais ses conditions elles-mêmes et ses singularités. La Restauration et la Monarchie de Juillet avaient en Balzac mieux qu'un témoin disposé à voir à sa façon le monde des salons et celui du bagne : un greffier parafant son rapport sur des faits qu'il a relatés d'une plume professionnelle.

Or, de plus en plus, par un postulat trop commode, on a prétendu identifier la production romanesque et théâtrale d'un pays à son état social. Sans doute le réalisme proclamé de la plupart des littératures modernes, le goût du document et de la « tranche de vie », encourageait-il cette démarche, ordinaire aujourd'hui, des esprits. Le livre « vécu » ne pouvait guère manquer de trouver des lecteurs enclins à juger, d'après lui, des milieux déterminés. On a pu écrire tout un gros volume sur la *Société française sous la troisième République, d'après les romanciers contemporains* : ses auteurs attribuaient une valeur directe d'histoire, et presque de statistique, aux diverses « fresques sociales » où l'enfant, la jeune fille, l'officier, le juge, le financier, le noble, l'agitateur politique, avaient leur attitude et leur psychologie fixées assurément par le roman, mais déterminées par la réalité même. « Du jour où l'on a su que les romanciers, au lieu d'inventer, *reproduisaient* ce qu'ils avaient observé, la critique n'eut plus à approuver ni à condamner l'*imagination* et les con-

ceptions des auteurs, mais à se prononcer sur l'exactitude, la vérité des personnages... La littérature acquit dans l'esprit contemporain une valeur d'histoire et de science. Et l'on peut donc d'après elle dessiner la monographie d'un personnage social, comme d'après les diverses contributions de la science on a pu constituer la monographie d'un animal ou d'une plante, *l'Écrevisse* ou *le Sapin*. »

Qui ne voit le danger de telles conclusions? Surtout aux heures où la rivalité nationale, la lutte des classes ou l'ardeur d'apostolat sont secrètement en tiers dans nos jugements, il y aurait un singulier et périlleux sophisme à chercher ainsi, dans une littérature donnée, la description d'une société et à ne point soumettre à des observations distinctes les livres et les mœurs.

Pour ne l'avoir pas fait, bien des juges ont prononcé de folles sentences; pour y avoir encouragé des sociologues superficiels, bien des écrivains ont encouru de vifs reproches. On sait que le roman à couverture jaune ou illustrée, que le drame des Variétés ou du Vaudeville ont été souvent invoqués, par des observateurs malveillants, comme la preuve documentaire de la décrépitude sociale de la France, la morale de la veulerie et du bas instinct leur paraissant exactement, dans telle pièce du boulevard, le reflet ou le calque d'un état général: ou bien le roman « expérimental » de Zola naturaliste, « histoire d'une famille sous le Second Empire », leur semblant offrir l'exact tableau de la France agricole de 1887, du monde des mineurs en 1885, de la bourgeoisie parisienne de 1882. Comme si le roman

des cabinets de lecture anglais de 1865, même contrôlé par une poésie de *keepsake* et quelques chefs-d'œuvre de Tennyson, avait donné l'état réel de la société industrielle de l'Angleterre, enfiévrée et anémiée par le surmenage usinier et les dures conditions de la vie ouvrière! Comme si l'Allemagne de 1890, déjà traversée par des courants économiques et sociaux dont l'avenir allait manifester l'exorbitante vitalité, se révélait dans les récits et les pièces des écrivains du moment, survivants attristés d'une période antérieure ou nouveaux talents séduits par les exagérations pathologiques du jeune naturalisme!

Plus ingénue encore serait une interprétation hâtive des détails matériels agencés par l'œuvre littéraire. L'opulence et l'inaction où se meuvent tant de héros de romans sont indispensables au libre développement d'une passion ou d'un caractère, à la parfaite indépendance d'une crise psychologique, sans qu'il faille conclure, de leur fréquence, à une richesse oisive infiniment généralisée. Les ingénieurs de Dumas fils, on l'a observé, gagnaient tout de suite 30.000 francs par an; les héros de Feuillet, « gentilhomme pauvre » à part, vivaient dans la plus large aisance. Aujourd'hui, la majorité des personnages de M. Paul Bourget ont plus de 40.000 livres de rente et se plaisent à circuler dans des 60-chevaux somptueuses. C'est qu'il est bon, pour la démonstration d'une thèse ou la conduite d'un imbroglio sentimental, d'affranchir quelques personnages de la contrainte des circonstances matérielles et des exigences de la *res angusta domus*!

c'est ce que faisaient d'autres époques littéraires en recourant à la mythologie ou à l'histoire imprécise. Mais on commettrait, à voir dans de tels éléments littéraires le fond d'une statistique généralisée, une imprudence singulière — celle qu'aurait commise un observateur de 1680 en jugeant la France peuplée de héros et de demi-dieux, celle qu'on a pu attribuer à ce candide étranger qui, traversant la France en achetant dans les gares les derniers romans parus, s'émerveillait de l'opulence générale, accusée par l'aisance de tous les budgets domestiques, les grandes habitudes de luxe des jeunes premiers, les quartiers uniquement aristocratiques où habitaient, à Paris, les gens à qui il pouvait arriver quelque chose...

*
* *

C'est là, évidemment, mener à l'absurde l'étroite application de la formule « la littérature est l'expression de la société ». Or, à examiner de près la nature de ces rapports et de ces interdépendances, plus d'un observateur au contraire avait constaté de singuliers désaccords, accusés par l'histoire, entre le milieu social et l'ensemble des œuvres qui en émanent.

Ne pourrait-on pas dire, en effet, tout aussi justement, que la littérature est complémentaire et « compensatrice » de la société, et que l'effort des artistes, auquel répond l'adhésion des contemporains et des nationaux, vise souvent à doter un groupe donné de ce que la vie réelle lui refuse? Les siècles impé-

tueux peuvent avoir une littérature modeste qui compense leur fougue par des timidités. Des nationalités privées d'indépendance retrouvent avec joie, dans le roman historique, les faits des aïeux et la gloire du passé; mais il serait imprudent de chercher, dans les livres de Walter Scott et de Sienkiewicz, l'indice direct d'un mouvement séparatiste de l'Écosse en 1810, de la Pologne en 1900. La littérature romantique n'a jamais trouvé en France, autant qu'entre 1830 et 1840, ses formes excessives et outrées : le roman, le théâtre, la poésie ont accueilli alors, à côté de beautés avérées, mille extravagances et les dévergondages les plus notoires. « Si les lettres étaient l'expression de la société, écrivait Salvandy en 1836, il faudrait désespérer de la France. » Cependant la royauté bourgeoise, le régime du roi-citoyen, l'ère des gardes nationales n'ont rien eu, dans l'orientation générale de la société, le développement de la vie économique ou l'allure moyenne des classes possédantes, que de rassis, de prudent et de sage. Faut-il croire que l'étroitesse des censitaires, le philistinisme des rentiers trouvaient leur contrepartie nécessaire dans les tirades d'Antony, dans le lyrisme de Marie Tudor, dans les gamineries de Mardoche ou les étrangetés de Pétrus Borel le Lycanthrope ou de Philothée O'Neddy ?

Même le ton moyen d'une littérature ne correspond pas toujours aux dispositions de la société qui, pourtant, la produit, la suscite et l'accueille. « Les peuples du Midi, qui sentent si vivement l'amour, aiment le genre de Marini : la *recherche* dans l'ex-

pression de ce sentiment dont ils sont les meilleurs juges » : Stendhal, de qui les livres sont surtout les chapitres mal cohérents d'une vaste enquête de psychologie comparée, s'irrite de cette discordance. Est-il possible que les plus spontanés des amoureux et des amants européens aient pour interprètes les subtils concettistes du XVIe siècle, et, deux siècles durant, de laborieux et vains faiseurs de livrets d'opéra ou de petits abbés ciseleurs de sonnets ? Non sans ingéniosité, l'auteur de la *Chartreuse* explique cette antinomie par une tendance qui est le contraire de l'instinct spontané : les Italiens, ces maîtres en fait d'amour, vont chercher, dans un raffinement verbal inattendu, une volupté d'esprit que ne leur eût pas donnée l'expression directe, trop naturelle et aisée pour eux. La franchise de l'émotion « manque pour eux de cet ingrédient du plaisir qui vient du sentiment de la *difficulté vaincue*... ils l'ont cherché en donnant une finesse exagérée à la peinture de l'amour, oubliant que dans le genre dramatique par excellence l'homme passionné n'a pas le temps d'avoir de l'esprit ».

C'est à ce titre que la littérature est souvent l'inverse de la société, et que des groupes entiers manifestent entre leur tempérament et leur idéal une antinomie comme on en a observé pour les individus. « L'idéal d'un artiste, remarquait Sully Prudhomme, est déterminé par son tempérament, sans y être pour cela toujours conforme ; l'idéal peut être, en effet, déterminé par contraste avec le tempérament. On peut le constater chez beaucoup d'artistes dont les œuvres semblent contredire le

tempérament, tandis qu'en réalité le contraste même des œuvres avec celui-ci l'atteste et l'accuse. C'est ainsi qu'on voit souvent les faibles sympathiser vivement avec la force et s'essayer à l'exprimer par une sorte de jalouse admiration pour ce qui leur fait défaut. Les forts, de leur côté, se complaisent souvent dans l'expression de la tendresse par la grâce... L'idéal d'un artiste peut donc, bien que déterminé par son tempérament, exprimer, non ce qu'il est, mais ce qui lui manque, et ainsi le traduire par opposition ».

Il en est tout à fait de même, bien souvent, pour les groupes sociaux. L'absurde en art pourra enchanter des esprits rationnels; des natures énergiques apprécieront la sentimentalité; des êtres étiolés acclameront une littérature de surhommes. Le XVIIIe siècle anglais, si renommé sur le continent pour son inébranlable bon sens, son déisme commodément ajusté sur l'entendement humain et son appréciation de tous les conforts, a inventé le roman *noir*, ou frénétique, ou terrifiant, avec ses tours du Nord, ses apparitions, ses voix inexpliquées. Il serait plus logique de faire surgir ces horriliques imaginations — comme on l'a tenté — de quelque France d'entre 93 et 97, familière avec les manoirs en ruines et les couvents violés, le mystère des enlèvements et le drame rapide des jugements révolutionnaires. Mais non, c'est bien dans la Grande-Bretagne peuplée de « philosophes » que prend naissance et se développe la littérature des *Châteaux d'Otrante* et des *Pénitents noirs*. Aussi H. Walpole, initiateur du genre, croyait-il devoir expliquer sa genèse et

sa vogue première, non par un affaissement du traditionnel bon sens des Anglais, mais par une désinvolture toute britannique à l'égard d'Aristote, de sa docte cabale et des porte-férules qui, ailleurs, tenaient en bride les imaginations littéraires.

L'opposition entre la littérature et la société apparaît aussitôt qu'on cesse de s'en tenir, pour une époque donnée, au classement simplificateur opéré par la postérité. Les historiens diraient-ils encore que la société du XVIIe siècle se laisse voir au plus juste dans les livres qui sont aujourd'hui des chefs-d'œuvre classés — alors qu'ils savent quelle résistance rencontra, du point de vue esthétique lui-même, le groupe des écrivains de 1660? « Ce n'est pas du tout, observait déjà Brunetière, ce *fiacre* de Scarron qui est en lutte avec l'esprit de son temps, c'est Molière, et ce n'est pas du tout Racine qui est le favori du beau monde, c'est le *tendre* Quinault ». Admettrons-nous, de même, que les écrivains allemands dont Weimar était le séjour vers 1800, Gœthe, Schiller, Herder, Wieland, représentent au plus juste l'état de l'esprit germanique à cette date, si nous les trouvons en lutte ouverte ou sournoise avec mille concurrents, aujourd'hui obscurs, alors célébrés par une opinion moyenne éperdue de religiosité crédule ou vague, de sensiblerie et d'émotions troubles? Faut-il croire à cet égard, avec Joubert, qu' « il n'y a pas un seul siècle littéraire dont le goût dominant ne fût malade, et que le succès des auteurs excellents consiste à rendre agréables à des goûts malades des ouvrages sains? » Les « ouvrages sains » ont de plus fortes chances d'arriver jusqu'à nous : gardons-

nous de supposer qu'ils ont seuls surgi, en leur temps, au détriment de la nourriture exigée par des « goûts malades ».

En tout cas, rien de plus imprudent que l'inférence trop commode qui remonte, sans autre forme de procès, d'un ensemble de chefs-d'œuvre à une société humaine dont il est manifestement issu, dont il n'est pas prouvé *a priori* qu'il reflète le portrait authentique, dont il peut aussi bien offrir une image réfractée, agrandie ou réduite.

*
* *

C'est ainsi que la formule de Bonald veut être corrigée par elle-même, et que si la littérature est l'expression de la société, c'est, au plus juste, entre *toute la littérature* et *toute la société* que peut se trouver ce rapport.

Toute la littérature : c'est-à-dire que le pire sophisme, en la matière, serait d'isoler de leurs alentours une poignée d'œuvres qui nous offrent encore du plaisir, et de prétendre reconstituer les mœurs et les goûts d'une collectivité d'après les jugements que nous-mêmes portons sur des ouvrages que nationaux ou contemporains eussent interprétés peut-être d'autre façon. « Nous connaissons les mœurs d'une époque beaucoup moins par les œuvres mêmes que par les jugements que les contemporains ont portés sur ces œuvres. » (J. Lemaître.) Les aveux par lesquels une époque se reconnaît ou se nie dans sa propre production dramatique ou romanesque, l'ampleur du succès ou la ténacité des

résistances, les survivances exsangues à côté des innovations prématurées, les banalités courantes en face des originalités solitaires, tout cela veut être rapporté à son plan, repéré et évalué. *Le jugement sur la littérature est l'expression de la société.* Mettre chaque témoignage en sa place, les timidités à côté des initiatives, les impatiences des jeunes à côté des quiétudes des arrivés : à ce titre seul, l'historien de la civilisation pourra faire état de ces documents offerts par la lettre imprimée, — et que ne donnerait-on pas, souvent, pour y joindre, en correctif ou en complément, la littérature verbale et ses manifestations passagères ?

Toute la société : c'est-à-dire que le danger est grand de ne pas tenir compte de groupes entiers qui paraissent, à un moment donné, dénués de porte-paroles littéraires, et qui forment pourtant un élément important d'une nation. Nous nous rendons aujourd'hui à l'évidence : le « siècle de Louis XIV », avec ses libertins et ses irréguliers, ses romancières et ses nouvellistes, comportait infiniment plus de variétés d'esprit que n'en ferait supposer un manuel borné à l'énumération des grands noms de l'école de 1660 : et derrière ces indépendants, des fractions nombreuses du public français se complaisaient dans des dilections de pensée et de forme qui n'étaient pas toutes déterminées par le code de Boileau. Mais qui saura, dans tous les cas, retrouver une « société », ou un fragment de société, demeurés à peu près sans voix durant une période déterminée ? Des statistiques parallèles, opérant séparément sur les couches sociales et sur les œuvres

littéraires, pourraient seules, parfois, aider à déterminer ce genre de particularités. Ailleurs, l'apparition d'œuvres émergeant, dirait-on, hors d'un public insoupçonné, permet de conclure à la préexistence de spectateurs ou de lecteurs que rien d'apparent ne révélait jusque-là. Qui étudiera, par exemple, la persistance des traditions religieuses dans une partie du public du XVIIIe siècle, clergé de campagne, lecteurs de Rousseau, bourgeoises attachées à une croyance de famille, esprits désabusés de la raison et revenant à la foi du charbonnier?

Quelques exemples encore. On peut admettre, pour une période récente, que toute une partie de la société française contemporaine est restée assez longtemps sans « expression » dans la littérature, et n'apparaîtrait guère aux yeux de qui chercherait en celle-ci la complète évocation de tous les éléments sociaux de la France. Ce n'est point, comme on pourrait le croire, les classes ouvrière et paysanne : si l'on admet que la littérature des almanachs, le journal à un sou et les publications par livraisons, outre quelques beaux livres qui les décrivent, aideraient à documenter leurs tendances dominantes, elles ont eu leur équivalent assez exact dans les lettres contemporaines françaises. Mais il y a, en France, un très grand nombre de « ruraux » appartenant à la bourgeoisie et à la petite noblesse, vivant sur le sol et s'en écartant assez peu, se distinguant des campagnards dont ils ne laissent pas de partager un peu l'existence, ayant des goûts et des usages déterminés par des soucis fort différents de ceux qui animent les citadins, dignes d'avoir en tout

cas d'autres indices que la *Maison rustique* ou les feuilletons sur la *Vie à la campagne* publiés par certains journaux. Or, il est visible que ni le roman parisien ou la pièce boulevardière, ni la « tranche de vie » du réalisme ou l'art hermétique des symbolistes n'ont rien laissé transparaître d'une telle persistance dans le pays; et si elle était discernable dans certains récits de Maupassant ou dans des pièces comme les *Fossiles* de F. de Curel, il a fallu cependant la production des toutes dernières années, de l'*Enfant à la balustrade* à *Monsieur des Lourdines*, de *Poil-de-Carotte* à la *Maîtresse servante* pour affirmer l'existence de cette France terrienne que ne représentait ni la production « parisienne », ni la paysannerie régionale, curieuse avant tout de couleur locale et faisant du provincialisme de bibelot et d'étagère.

Ne pourrait-on pas dire, de même, que l'effort maritime de l'Allemagne d'aujourd'hui, avec l'aisance dans l'expatriement et l'esprit d'aventure dont témoigne sa récente expansion, a beaucoup tardé à trouver son expression littéraire? Tandis que l'Angleterre avait depuis longtemps, comme il sied, sa littérature exotique et coloniale, un élément social authentique ne manifestait guère son existence dans les lettres germaniques, semble-t-il, que sous forme d'épisodes isolés d'un roman, de comparses éventuels d'un drame : un voyageur sans préjugés censurant les survivances étriquées de la morale domestique, un oncle d'Amérique libérant de leurs soucis pécuniaires ceux qu'il avait laissés... Des récits de voyages au long cours, des traductions de l'anglais

ou de l'américain, Stevenson, Bret Harte ou Kipling, suffirent longtemps, sans doute, avant des tentatives plus poussées qui sont d'hier, à alimenter et à représenter les curiosités d'un public resté sans voix indigène : c'était l'heure où la *Heimatkunst*, le retour attendri de l'art à la petite patrie, triomphait dans la littérature. A moins qu'ici encore, celle-ci ne fût complémentaire de la société, et que la pieuse évocation de la Hesse, de la Styrie, des Pays rhénans ne vînt enchanter les souvenirs des Allemands établis à Chicago ou à Yokohama.

A l'inverse, rien à peu près ne pouvait laisser supposer, vers 1900, qu'il y eût en Angleterre, à l'issue de l'ère « victorienne », un public latent d'*intellectuels*, disposés à passer au crible les données les mieux admises : la hiérarchie des valeurs morales, la solidité des concepts britanniques en matière d'aristocratie, de mariage, de charité, paraissaient si bien installées! Les critiques de la société faisaient si pauvre figure, ou étaient si vite frappés de discrédit pour des raisons qui n'avaient, avec la littérature ou la sociologie, que de distants rapports! Un Meredith restait si isolé, et si lointain paraissait le jour où, selon l'expression de cet écrivain, chaque Anglais saurait ruminer sa ration d'idées! Or, il apparut assez vite que le scepticisme moral, la critique rationnelle de l'ordre social et politique jouissaient en réalité d'une diffusion occulte que n'eût guère trahie la moyenne la plus apparente des lettres anglaises au temps où triomphait Kipling ; en attendant que B. Shaw, Chesterton et Wells rendissent manifeste l'inquiétude d'un public nombreux, on eût

pu croire que la société anglaise du début du siècle ne comportait point du tout d'opposants en littérature : nul doute que des œuvres étrangères, celle d'A. France en particulier, ne fussent prêtes à suppléer, dans les lectures anglaises, à l'absence de produits autochtones actuels.

A mesure que l'on s'éloigne de la production romanesque ou du théâtre courant, toujours significatifs quoi qu'ils en aient, et qui offrent d'assez directs reflets d'une époque, à mesure qu'on envisage des formes où l'art, la tendance à l'expression se font une place plus singulière, les exemples seraient plus nombreux de disparates de ce genre. Qui sait si la tragédie, lorsqu'elle ambitionne de réaliser *in abstracto* les plus hauts conflits de l'humanité, peut être appelée à témoigner, sans autre indication, d'un état de société et de civilisation? Les spectateurs de Sophocle étaient peut-être moins curieux que lui-même des résistances de la volonté humaine à l'ancienne Loi, plus attachés à la démonstration de l'ingérence divine dans les événements mythiques. Ceux de Racine se croyaient sans doute mieux en mesure que tels de ses héros de maîtriser une passion, ou de la dériver vers des actes conciliables avec la morale moyenne. Et l'on a remarqué que les intuitions dont témoigne la poésie française des vingt dernières années n'ont guère d'équivalent dans la pratique ordinaire de l'existence : « divorce complet entre la mentalité commune et les mœurs de l'époque... Alors qu'en général les idées d'un temps demeurent en parfaite corrélation avec les actes de l'existence journalière du même temps, à

cette heure la plus parfaite discorde ne cesse de régner entre les doctrines professées et leur réalisation sur le plan de l'expérience... »

*
* *

Cela veut-il dire qu'une œuvre quelconque et prise au hasard, sans les contrôles et les réserves qui paraissent nécessaires à l'historien, devra être récusée en tant qu' « expression » de la société? En aucune façon. Mais il est bon de ne pas pousser de telles inférences au delà d'une prudente limite. Ce sont les *tendances*, croyons-nous, qu'il reste légitime de prétendre chercher, et de vouloir surprendre dans l'œuvre d'une époque ou d'une société : tendances mentales autant et plus que dispositions actives et sensibles. Taine dit quelque part qu'entre une tragédie de Racine, une oraison funèbre de Bossuet, un mémoire de Colbert et un jardin de Le Nôtre, il y a des affinités : nul doute que cette préférence de l'analyse, cette façon de rationaliser et d'imposer une netteté logique aux choses mêmes, ne soit, plus que tout le reste, l'élément vraiment significatif d'une telle époque.

Ainsi des autres. Même dans une littérature d'apparence réaliste, c'est l'intention, plus que la représentation, qui vaut surtout comme témoignage des grandes dispositions du groupe considéré. En matière romanesque et théâtrale, par exemple, nos prédilections françaises se réclament aisément du *pudet non esse impudentem* des moralistes ; elles sont pour supposer le pire, et vont le plus souvent à l'aven-

ture d'amour, à la crise passionnelle qui met face à face l'homme et la femme dans des conditions anormales ou illégales : elle les jette aux bras l'un de l'autre ou les éloigne et les sépare sans que, dans leur destinée même, ou dans leur caractère et leur complexion d'âme, un changement essentiel doive résulter de cette phase émouvante. Si les personnages ne laissent pas de varier et de diversifier à l'infini quelques types essentiels d'amants, de femmes, de maris, du moins cette sorte de « passade » supérieure demeure-t-elle le schéma secret de notre production courante : et c'est bien là, d'accord avec les gausseries de nos commères, les récits salés de nos conteurs, plus qu'avec une immoralité débordante et un adultère triomphant, la tendance « qu'exprime » une telle forme de littérature, à peu près ininterrompue dans le pays. Et cette aventure, il faut qu'elle se présente d'une manière assez complète pour offrir une histoire ayant son début, sa crise et sa fin : elle ne peut guère se donner sous forme de *Stimmung*, d'état d'âme indécis, de tronçon, comme il arrive à un récit allemand de même contenu, et Flaubert notait fort justement cette disposition du public français qui exige que « les dénouements soient des conclusions ».

Ce n'est pas non plus la sentimentalité des groupes sociaux qu'il faut nécessairement inférer d'une littérature larmoyante, mais leur goût pour la sentimentalité : et tels épisodes de nos belles-lettres ou de celles de nos voisins ont abondamment confessé cette tendance, sans que fussent abdiqués le sens et le pouvoir de la volonté. Ce n'est pas la moralité

d'un pays qu'il est toujours légitime d'induire d'une littérature prédicante, ou qui se conforme à l'excès à des prescriptions rigoristes, c'est la créance faite à ces dogmatismes, le désir de les retrouver aussi dans des œuvres d'imagination : et l'hypocrisie ou le *cant* ont pu très bien aider une Angleterre assez différente à passer entre les mailles du *tract*, du roman bien pensant, de la berquinade honnête qui restaient la production maîtresse du pays.

De telles mises au point peuvent avoir leur importance dans la vie des nations : n'a-t-on pas pu croire avant 1870 que la littérature romantique à la Hoffmann, sentimentale et idyllique à la B. Auerbach, le culte de la fleur bleue et du fantastique, étaient le reflet même de l'Allemagne : ne s'est-on pas irrité chez nous, de Banville à Laprade, que poètes, romanciers et musiciens eussent dissimulé aux regards de la France une âme toute différente qui ne se révélait que dans l'action et dans la guerre? « Une immense illusion régnait sur l'Allemagne dans notre pays, pouvait avouer Paul de Saint-Victor le 5 décembre 1870. La légende avait formé entre elle et nous le plus trompeur des mirages. Nous l'avions peuplée des figures idéales ou débonnaires de ses poètes. Ce n'étaient que savants ingénus, étudiants rêveurs, fiancés platoniques, patriarches contemplatifs, assis sous les tilleuls de leur petite ville. » Il y a là, sans doute, un des cas les plus curieux de déformation collective due à la littérature considérée comme « l'expression de la société », dans toute la force de cette formule dangereuse.

CHAPITRE II

Le succès et la réputation [1].

Ce que prouve, avant tout, le succès : une concordance entre une œuvre et un groupe du public. — « Un compliment est un certificat de ressemblance. » — Éléments variables du succès : il est rare qu'ils soient tous esthétiques. — Coups d'état nécessaires pour étendre vraiment la zone d'un succès. — La notoriété. — Réputation continue et succès à éclipses.

Les formes littéraires pourraient fort bien demeurer la simple propriété de ceux qui les ont conçues : rien n'oblige un auteur à divulguer l'expression de ses sentiments et de ses idées. Cependant on comprendrait mal un art qui se passerait absolument de ce rudiment de sanction sociale qui est la *publication*, au sens étymologique du mot : et certains arts même, le théâtre et l'éloquence, la supposent par essence. « Les poètes, dit Gœthe, n'aiment pas à se taire, ils veulent se faire voir à la foule, louange et blâme sont nécessaires!... » Mais on a tort de faire de la loi de l'offre et de la demande le ferment de la création intellectuelle, et il reste vrai, même en plein

1. Cf. P. Stapfer, *Des réputations littéraires :* G. Rageot, *le Succès :* Em. Henneqin, *la Critique scientifique.*

xxe siècle, que de grands poètes sont peut-être des poètes inédits qui connaissent à peine l'aiguillon du succès. Angellier, à quarante-cinq ans, avait terminé l'essentiel de son œuvre sans que rien, ou à peu près, en eût passé dans le grand public.

« Le succès, disait Catulle Mendès, ne prouve rien, pas même *contre* ». Propos de romantique désabusé, en somme, qui rêve encore, sans y croire, au triomphe de l'homme de génie et tient à se persuader surtout, à la Chatterton, que l'*insuccès* non plus ne prouve rien, *pas même contre*. Un succès prouve toujours quelque chose : qu'il s'est rencontré, à un certain moment, des concordances entre une œuvre et un groupe. La valeur intrinsèque du livre ou de la pièce de théâtre, assurément, ne se trouve que faiblement démontrée par cette approbation; seule, la preuve est faite, par là, de convenances à peu près complètes qui s'établissent entre un ouvrage et un public, plus ou moins étendu. Mais Sainte-Beuve a raison : « Le succès n'est pas la bonne mesure, et l'applaudissement soudain, décerné à bon droit à quelques-uns, ne prouve pas contre la lutte ou l'isolement prolongé de quelques autres ».

Le grand, le très grand succès peut-il, en effet, avoir des causes uniquement esthétiques? En d'autres termes, y a-t-il des exemples d'applaudissement général allant à une nouveauté littéraire parce qu'elle recèle une vision de la vie, une intensité psychologique et des mérites d'expression qu'approuve et qu'admet aussitôt un groupe nombreux de lecteurs? C'est assez douteux, et il semble plutôt que la litté-

rature soit accueillie, en pareil cas, *par surcroît* de tendances sociales, religieuses, nationales, formant le tréfonds d'une vaste adhésion collective. Même lorsqu'en 1733 on court « comme au feu » à *Manon Lescaut*, on est intéressé par un livre déclaré « abominable » autant qu'attiré par le talent d'un homme qui « peint à merveille ».

Voici la *Nouvelle Héloïse*, dont la fortune est bien connue et a pu être étudiée avec précision par M. Mornet sur plus d'un point. Quand parurent, en 1761, les six petits volumes du roman de Rousseau, on se les arracha, on passa des nuits blanches à les dévorer. Il en coûtait douze sous par heure et par tome pour avoir le livre au cabinet de lecture. On s'embrassait dans la rue à l'idée que, tout inconnu qu'on fût pour le reste, on communiait dans l'admiration de cette sublime nouveauté. Des éditions vite enlevées, des contrefaçons improvisées — soixante à soixante-dix jusqu'à la fin du siècle — vinrent porter au fond des provinces, par la diligence et le coche d'eau, cette œuvre sensationnelle.

Or, Rousseau a collectionné plus de deux mille lettres de correspondants, de tout rang et de tout poil. Amis et inconnus, admirateurs et quémandeurs, hommes et femmes, officiers et séminaristes ont senti pareillement, à la lecture, les sources vives du sentiment jaillir dans leur cœur ; et ce livre, qui lasse aujourd'hui la patience des spécialistes les plus endurants, a éveillé d'ardentes consonances chez des gens qui ne cherchaient dans la littérature que des émotions et du plaisir. Il leur apparut comme une réalité toute frémissante de vie, la pein-

ture vraie de situations authentiques, la révélation d'énergies dormantes et de facultés longtemps comprimées. Leur complicité d'imagination était telle que l'évanouissement, les palpitations, les « transports » et l'idée fixe marquèrent chez eux cette emprise de la fiction sur la vie — pour ne rien dire des pleurs, qui débordèrent. « Je suis persuadé, dit avec reconnaissance l'un des correspondants, qu'un gros rhume que j'avais en le lisant en est passé plus promptement qu'il n'aurait fait, à cause de la quantité de larmes qu'il m'a fallu répandre ».

Et, tandis que Voltaire déclarait le livre de son rival « sot, bourgeois, impudent, ennuyeux », ou que les hommes de lettres s'esclaffaient à l'envi sur la fable absurde et la pauvre exécution, l'admiration des âmes sensibles se manifeste ingénument. « Julie a appris à mon goût une manière toute nouvelle de considérer les choses »; « malheur à celui qui lira cet ouvrage sans en avoir une forte envie de devenir meilleur »; « le premier moyen dont s'est sans doute servie la Providence pour me faire revenir de mes erreurs, ç'a été de me faire connaître votre *Nouvelle Héloïse*... »

Qu'est-ce à dire? Qu'un succès comme celui-là opère à la manière d'une libération : il révèle à elles-mêmes d'obscures aspirations, fournit une expression à des puissances que n'incarnait pas suffisamment, jusque-là, la littérature accoutumée. Il se peut que l'esthétique ait sa part dans un succès de cette nature, et que l'adhésion de quelques admirateurs se fonde vraiment sur l'estime véhémente de particularités de forme, de pensée et d'art; mais

il est certain que les raisons profondes du triomphe sont d'un autre ordre, et que l'œuvre acclamée vaut surtout par les satisfactions qu'elle donne à des éléments de sensibilité, à des dispositions actives, qui n'avaient pas trouvé de truchement dans des productions antérieures. Un compliment, on l'a dit, est bien un certificat de ressemblance, et c'est un aveu d'identité qu'un coup d'ongle ou de crayon approbateur sur une marge fraîche.

Et par là, d'ailleurs, toute *vogue*, dans la littérature et l'art, participe des raisons soudaines qui créent une *mode*. Une manière nouvelle de s'habiller, qui réussit, satisfait un détail de la configuration ou de la stature que négligeait ou que dissimulait le costume précédent : d'où le désir inconscient, chez un être soucieux de mettre en valeur un aspect de lui-même, de trouver la coupe, le drapage ou les couleurs qui lui donneront plus d'accent. La « ligne » réclamera ses droits, après que le « caractère » aura eu son heure. On prétendra réagir, ou bien accentuer : le phénomène est de même ordre. On voudra du « classique » après de l'aventureux, du chatoyant au lieu du sobre. L'imitation fait le reste, et aussi la déférence à un lancement autorisé.

Des éléments analogues se retrouvent dans le succès rapide d'une œuvre littéraire. Elle est « bien portée » à la manière d'une jupe ou d'un chapeau, parce que des tendances éparses s'y retrouvent soulignées, à peu près comme le dessin d'une toilette met en valeur tel détail des formes. L'esthétique générale n'est engagée que pour une faible part dans ces adoptions : si l'engouement est exagéré et

menace à l'excès les normes moyennes, une réaction brusque a chance de faire se succéder des modes contrastées — juste revanche d'une forme trop sacrifiée. Sinon, le changement des modes peut être graduel et évolutif, accroître et affaiblir ses caractères d'une manière progressive. Dans aucun cas, on ne saurait dire que la perception de la beauté soit le régulateur absolu d'une vogue soudaine, telle que la suppose la mode. Pourquoi en serait-il autrement en littérature? L'alliance espagnole et la susceptibilité du point d'honneur, n'en déplaise à Richelieu, ont leur heure au moment du *Cid*. Le goût de l'attendrissement est habituel chez les amis de Saint-Preux et de Julie d'Étanges. On se sent meilleur patriote aux alentours du *Siège de Calais* ou de la *Fille de Roland*. On ne rougit plus, entre admirateurs de *Cyrano*, de plastronner et d'avoir du panache...

Inversement, une œuvre qui d'abord ne semble guère offrir que des « jeux » inédits de la forme et de l'art, a chance de ne pas trouver de droit fil le chemin du succès. Le martyrologe, ici, est infini : il ne comprend pas seulement les œuvres trop hautes ou trop originales qu'il fallait reprendre, pénétrer et goûter à loisir, les *Affinités électives*, les *Destinées*, *Prométhée déchaîné* : mais aussi des créations directement intelligibles, *Dominique* de Fromentin, le *Centaure* de Maurice de Guérin. On sait qu'un silence glacial accueillit, dans un salon sympathique, *A quoi rêvent les jeunes filles*. Balzac, de son temps, était moins goûté qu'Eug. Sue.

C'est bien autre chose lorsqu'il s'agit de juger des œuvres appartenant à des ensembles nationaux

étrangers, et Chateaubriand n'avance pas sans raison que « nul, dans une littérature vivante, n'est juge compétent que des ouvrages écrits dans sa propre langue. En vain vous croyez posséder à fond un idiome étranger : le lait de la nourrice vous manque, ainsi que les premières paroles qu'elle vous apprit à son sein et dans vos langes : certains accents ne sont que de la patrie. » Et lui-même, qui avait vu varier sa propre estimation des lettres anglaises et l'avait dû soumettre à des revisions importantes, alléguait quelques indices d'une difficulté inverse : « Les Anglais et les Allemands ont de nos gens de lettres les notions les plus baroques ; ils adorent ce que nous méprisons ; ils méprisent ce que nous adorons... C'est à rire de savoir quels sont nos grands écrivains à Londres, à Vienne, à Berlin, à Pétersbourg... de savoir ce qu'on y lit avec fureur, et ce qu'on n'y lit pas... »

Qui ne pourrait fournir des noms à l'appui de cette boutade désespérée? A tous les paliers de l'histoire littéraire, des contresens de ce genre se manifestent, et, comme ils font partie de l'histoire, ils offrent matière à méditation et à explication : on a trop vite fait de hausser les épaules et de parler d'absurdité; l'iniquité n'est pas nécessairement de l'illogisme. N'est-il pas évident que la gloire française de Gessner, attestée par tant d'in-12 reliés en veau, qui dorment aujourd'hui dans les boîtes les plus inamovibles de nos bouquinistes, a de beaucoup dépassé son mérite et sa fortune en Allemagne? Th. Moore a fait figure, et grande figure, aux yeux de nos romantiques, à côté de Byron et de Scott, à l'heure où le nom de Shelley

était parfaitement ignoré. Brizeux observe à Florence, en 1834, que « presque toutes nos illustrations de Paris y sont inconnues ou d'un si faible éclat qu'à peine on les distingue ». Nous avons vu plus haut, à propos de l' « appel à l'étranger », l'une des raisons de ces antinomies.

*
* *

La forme primordiale du succès, en littérature, c'est évidemment l'adhésion du lecteur ou du spectateur, persuadés « que c'est arrivé ». L'illusion créée par l'art se trouve alors identique pendant un instant au spectacle de la vie, et l'assentiment le plus simple, le plus franc aussi, que puisse rencontrer un écrivain, c'est en somme la parfaite crédulité d'un auditeur.

Vive le mélodrame où Margot a pleuré !

et où elle a pleuré parce que la grisette persécutée lui ressemblait et que le jeune premier était héroïque, comme le serait sans doute, à l'occasion, le gentil petit commis de la maison d'en face ! Un écuyer du XVIe siècle, rentrant de la chasse, trouva sa femme, ses filles, leurs servantes tout en larmes. Inquiet, il demanda si elles avaient appris quelque mauvaise nouvelle, la mort d'un enfant, d'un parent. « Non, répondirent-elles en sanglotant. — Alors, pourquoi pleurer ainsi? répliqua-t-il encore plus surpris. — Hélas! gémirent-elles, Amadis est mort. » Elles étaient arrivées au tardif dénouement de la longue aventure. Dickens a suscité, en Angleterre

et en Amérique, des complicités d'imagination aussi fortes ; et l'on sait que des romans-feuilletons valent à leurs auteurs des lettres instantes qui les supplient de laisser vivre le héros, ou de marier l'héroïne. Voilà sans doute de toutes les formes authentiques, éternelles, de l'illusion d'art, celle où se discernerait le plus sûrement un grand succès littéraire.

Aussi peut-on admettre que les seules œuvres susceptibles de rencontrer d'office une telle adhésion sont celles qui offrent à un public des représentations à peu près directes de la vie. Un ouvrage symbolique, un traité théorique pourront recevoir un accueil plus ou moins empressé, de la part de fragments plus ou moins avisés du public ; on voit mal une collectivité s'éprenant de valeurs qui ne seraient pas directement acceptables et assimilables : or, en matière esthétique, c'est la figuration presque directe des choses qui répond à cette exigence. Les *Destinées* de Vigny ne pourraient prétendre à la même vogue que les *Humbles* de Coppée, pour la même raison qui rend le fait divers d'un journal plus généralement intelligible qu'une pensée de Pascal. Les très grands succès, qui sont immédiats ou le paraissent, sont réservés à la pièce de théâtre moderne ou au roman : le public, à leur égard, se trouve plus aisément en état de réceptivité ; l'harmonie est plus facilement établie, grâce à de telles œuvres, entre un auteur et son époque, et les contresens sont moins périlleux à propos de ces formes littéraires que s'il s'agit d'un poème ou d'un drame philosophique. Sans doute, le succès instan-

tané de l'*Astrée* ou de *Paméla*, de l'*Euphues* de Lyly, de *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue, de la *Tragédie espagnole* de Th. Kyd peut nous surprendre aujourd'hui : disons-nous que les sympathies des contemporains ne devaient pas manquer d'être aussi promptement éveillées par ces œuvres que les nôtres peuvent l'être par un roman de Bourget ou de Prévost, par une pièce de Donnay ou de Brieux.

Il va de soi que ces genres à prompt succès sont aussi ceux qui voient, avec les plus grosses méprises, les repentirs les plus catégoriques. Une « reprise » au théâtre, une réédition en librairie, ne sont souvent qu'une occasion de rendre manifeste — parmi une clientèle sensiblement pareille — la variation de goûts dominants. « Nulle part ne se voient de plus grosses erreurs, j'entends par là que c'est au théâtre que le public se déjuge le plus ingénument. » Même un clair esprit comme Mme de Sévigné redevient peuple, en somme, lorsqu'elle se trouve en face d'une œuvre de ce genre : l' « âme des foules » passe en elle quand l'auteur du *Cid* la fait frissonner par l'extraordinaire et le grandiose de toutes ses pièces : elle se laisse prendre, « comme à la glu », aux fiers romans héroïques, ceux de La Calprenède surtout. De Racine, on sait de reste qu'elle n'entend guère sa conception tragique, — celle de Corneille non plus, à vrai dire, et c'est autre chose qu'elle aime en lui que sa dialectique impitoyable et son rêve surhumain.

Ce caractère libérateur qu'il faut supposer à tous les très grands succès exclut encore, de la vogue véritable, les œuvres littéraires qui tendent à supprimer,

à modifier ou refréner quelque disposition contemporaine à s'émanciper. A égalité de mérite, comment un public donné ne leur préférerait-il pas les encouragements poétiques à « vivre sa vie » ou à suivre sa passion, Byron à Wordsworth, *Indiana* à *Dominique*, les *Délices du sentiment* à la *Princesse de Clèves*? Non que des revanches ne soient possibles, qui donnent par instants à la « résignation » sociale des allures de protestation et de révolte, et l'on peut admettre que le succès de la *Gabrielle* d'Augier, avec son vers symbolique,

O père de famille, ô poète, je t'aime !

est à sa manière la rébellion heureuse d'une tendance que meurtrissaient trop d'apologies romantiques de l'amour irrégulier ou libre : bien des romanciers traditionalistes profitent ainsi, à la façon de francs individualistes, de ce qu'il y a de sourdement inquiet dans des milieux attachés aux usages séculaires. Et, déjà, les préventions de partis, qui ne devraient pas intervenir en ces matières, sont ici génératrices de succès. Or, observait un peu systématiquement Stendhal, « pour être admiré d'un parti, il suffit de fournir des phrases toutes faites à sa haine ou à son amour ». Délibérée et mercantile, cette commode déférence à des idées reçues aboutirait à l'habileté qu'un Flaubert condamnait avant tant de rudesse. « Quand on ne peut pas entraîner la société derrière soi, on se met à sa remorque comme les chevaux du roulier, lorsqu'il s'agit de descendre une côte; alors la machine en mouvement vous emporte, c'est un moyen d'avan-

cer. On est servi par les passions du jour... C'est là le secret des grands succès et des petits aussi. Arsène Houssaye a profité de la manie rococo qui a succédé à la manie du Moyen Age, comme Mme Beecher-Stowe a exploité la manie égalitaire. Notre ami Maxime du Camp, lui, profite des chemins de fer, de la rage industrielle, etc. »

Encore pourrait-on objecter que les formes littéraires, qui exaltent et précisent des tendances dominantes et leur confèrent une netteté accrue, risquent néanmoins de surprendre et de décevoir un public par leur singularité même. Les « certificats de ressemblance » qu'implique toute adhésion générale peuvent très bien ne porter que sur certains points: l'intéressant est alors de noter dans quelle mesure une identité établie çà et là peut entraîner une acceptation plus complète — ou la compromettre au contraire. Le *Wallenstein* de Schiller dut une grande partie de son succès à la curiosité universelle éveillée par Bonaparte, autre soldat vainqueur guidé par son étoile jusqu'à la grandeur suprême, menaçant pour le Saint-Empire, héritant de mille énergies créées par un long état de guerre antérieur : cependant cette haute stylisation dramatique, posant gravement le problème de la destinée en histoire, n'était pas accessible de plain-pied à tous les spectateurs de mélodrames et de pièces chevaleresques et médiévales. Le *Siège de Calais* de Du Belloy, entre mille tragédies historiques du XVIIIe siècle, fut porté, en 1765, à un des plus surprenants succès par un « patriotisme d'antichambre » que tançait Grimm dans sa *Correspondance* et qui était

« une revanche inconsciente des humiliations et des hontes dont le règne de Louis XV avait accablé la France » : et pourtant ce « chef-d'œuvre des temps modernes », cette apothéose de la Patrie et du Tiers État avait de quoi indisposer, outre les philosophes anglomanes, une salle de spectacle accoutumée aux Romains et aux Grecs de la scène, à des confidents dociles et à des gardes rangés au fond de l'éternel vestibule tragique. La haine des Bourbons fut pour beaucoup dans le succès des drames « antiroyalistes » de Victor Hugo : de placides orléanistes de la Monarchie de Juillet pouvaient être déconcertés cependant par un lyrisme qui dépassait de beaucoup leur propre tempérament.

* * *

Ne devrait-on pas dire que l'œuvre littéraire assurée d'un succès général serait celle qui, se servant d'une forme convenue, présenterait directement une réalité intéressante et connue de chacun? « On va loin comme réussite, lorsque, à un certain talent de mise en scène et à la facilité de parler la langue de tout le monde, on joint l'art de s'adresser aux passions du jour, aux questions du moment. » C'est encore une boutade de Flaubert : il est intarissable sur ce sujet. Voyons d'un peu près comment se présentent les choses.

Une photographie, un film cinématographique ont chance de réussir s'ils offrent à un public nombreux un personnage célèbre, un fait notoire et sympathique ; une pièce ou un roman *à clefs* peuvent

s'attendre de même à une réussite matérielle immédiate : le *Diable boiteux* de Le Sage, par exemple. Les *Caractères* de La Bruyère, dont la malice contemporaine prétendait forcer le secret, durent de même leur retentissement instantané aux indiscrétions qu'on y trouvait. « Ce ne sont point, disait Bussy, des portraits de fantaisie qu'il nous a donnés ; il a travaillé d'après nature, et il n'y a pas une décision sur laquelle il n'ait eu quelqu'un en vue. » Nul doute que bien des lecteurs des *Lettres Persanes* s'attendissent à trouver dans ce piquant recueil le même genre de relations que dans un ouvrage comme l'*Espion dans les Cours*, de Marana. Toutes les pièces à scandale ont une curiosité directe pour premier support et aliment. On s'inquiéta même, avant la vente de la *Nouvelle Héloïse*, de savoir si c'était là l'histoire de Rousseau en personne, plutôt que les aventures imaginaires de Saint-Preux.

Mais, si proche d'un public que puisse être une œuvre à son apparition, encore lui faut-il révéler son existence. Elle a besoin de se manifester ; il est nécessaire que, de préférence à telle autre qui peut fort bien la valoir, elle soit connue d'un public suffisant pour que la grande masse indifférente, entamée sur plusieurs points, s'émeuve à son tour. Pourquoi *René* et pas *Valérie*, laquelle satisfaisait aussi bien l'inquiétude des lecteurs de 1804 et leur goût pour une mélancolie complice des nostalgies chrétiennes ? Pourquoi, en 1821, le *Solitaire* de d'Arlincourt plutôt que l'*Agnès de France ou le XIIIe siècle* de Mme Simons-Candeille ?

Qu'on le veuille ou non, il y a toujours un peu du *coup d'État* dans cette désignation : c'est-à-dire que la majorité se laisse mener par une minorité audacieuse. Nombreux sont les cas où celle-là n'a pas voulu suivre celle-ci ; il ne s'en trouverait pas où elle n'ait pas été préparée, suggestionnée, entreprise par un groupe résolu ou par un fait préalable ou extérieur à l'apparition même de l'ouvrage — talent à part.

Coup d'État de partisans déclarés : toutes sortes de privilégiés avaient lu ou entendu lire des fragments de la *Nouvelle Héloïse*, il en circulait des copies manuscrites, et les familiers de l'Ermitage annonçaient, avec toute l'importance que peut donner une telle initiation, le grand événement du lendemain. Le *Génie du Christianisme* eut, avant la mise en vente, sa guérilla préparatoire, polémique dans les revues, lancement mondain de l'auteur : et ce livre, qui a bénéficié plus que tout autre des merveilleuses concordances que l'on sait, a eu par surcroît l'avantage de mille circonstances secondaires également propices.

Coup d'État de l'auteur lui-même : on fait confiance à un homme, déjà connu par ailleurs, pour l'écrit dont il sera l'auteur ; sa notoriété personnelle vient donner à son œuvre quelque chose de moins théorique et de plus vivant. Sainte-Beuve remarquait finement, à propos de l'invisible et peu notoire Chènedollé : « Les ouvrages pris isolément ne sont rien ou sont peu de chose pour établir un nom : il faut encore que la personne de l'auteur soit là qui les soutienne, les explique, qui dispose les indiffé-

rents à les lire, et quelquefois les en dispense. L'homme qu'on rencontre tous les soirs, qui a de l'esprit argent comptant, qui paie de sa personne, à celui-là on ne lui demande pas ses titres, on les accepte volontiers sans les vérifier. Il a du crédit; son nom circule... » Si bien que souvent le succès immédiat peut être compromis par la simple discrétion personnelle d'un auteur, ou que sa mort, étant le premier événement vraiment notable de sa carrière, le révèle enfin à la grande masse.

Coup d'État d'un groupe littéraire lié par des convictions analogues, ou d'un cénacle et d'une confrérie. Les « écoles » assurent évidemment la notoriété d'un ouvrage ressortissant à un certain credo esthétique. Les *Satires* de Boileau frayaient le chemin aux auteurs excédés du précieux ou du burlesque. Les « prix » des groupements constitués, Académies et jurys, désignent leurs préférés. Il n'a pas fallu moins que la cinglante campagne des *Venies*, et une espèce de terrorisme épigrammatique, pour maintenir à Gœthe et à Schiller, dans l'Allemagne de 1800, une primauté qu'Iffland, Kotzebue, Nicolaï risquaient de leur enlever avec l'aide du grand public. L'élection de Leconte de Lisle à l'Académie française fit vendre en une semaine plus d'exemplaires des *Poèmes barbares* qu'on n'en avait débité pendant vingt ans. Les désignations des comités, dans les moindres « concours littéraires », ont un effet immédiat sur la diffusion des livres couronnés. Et combien de lecteurs, à vrai dire, s'en rapportent aux avis de leur libraire!

Rien que de normal dans ces « lancements » : ne

sont-ils pas impliqués dans la nature même des choses? et comment un intermédiaire plus direct, un contact plus immédiat se pourrait-il trouver, entre l'initiative individuelle impliquée dans une nouveauté littéraire et la demi-attention d'un public? Un directeur de revue, autrefois, conseillait à ses collaborateurs de commencer un article par une idée générale, afin de former la transition entre l'indifférence d'un abonné moyen et l'apport spécial de l'écrivain : cette transition-là s'offre sous les espèces les plus variées sans qu'on puisse, sauf en de rares cas privilégiés, la supposer absente. Que ce soit par un garant ou un tyran, l'opinion a besoin, sinon d'être menée, du moins d'être prévenue; et Voltaire ne faisait que résumer, pour une époque déterminée (1723) et avec un peu d'amertume personnelle, des fatalités qui se réincarnent en tout temps : « Un écrivain qui pendant sa vie ne sera point protégé par son prince; qui ne sera dans aucun parti; qui ne se fera valoir par aucune cabale, n'aura probablement de réputation qu'après sa mort ».

Et ce ne sont, de même, que les succédanés de très anciens procédés qui se trouvent encouragés par l'industrialisme ou l'absence de scrupules de certaines époques. Le mot de *camaraderie* a été hasardé par H. de Latouche pour désigner l'admiration mutuelle et la courte-échelle réciproque pratiquées par les jeunes romantiques. C'était, entre ceux-ci, un échange de compliments imprimés dans la presse; d'autres, à la même heure, s'avisaient de réclamer, dans tous les cabinets de lecture, le roman nouveau-né de l'un d'eux et d'inciter ainsi les gérants

de bibliothèques à l'acheter et à le faire circuler.

Réclames d'impresarios et d'éditeurs : titres alléchants et sous-titres prometteurs : collaboration avec un auteur arrivé : préfaces louangeuses des aînés célèbres ; critiques élogieuses ou scandalisées : subtils ou violents appels à l'oreille du public ; procédés de lancement qui imposent un nom, un titre à l'attention générale : « tout plutôt que le silence » : rien de tout cela n'est absolument nouveau, et la publicité ne perfectionne que ses modalités. « Le premier livre ne doit pas créer la réputation, il doit la soutenir ou la consacrer. Il doit être lancé au moment où les camarades et les lettrés commencent à se dire : « Un tel, je le connais ; qu'est-ce qu'il a donc fait ? »... Le premier livre ne doit pas être publié avant que le nom de l'auteur ait été imprimé plusieurs fois sur des couvertures de revues. Sinon, fût-il génial, ce serait un pavé lancé dans la mer » : cette « stratégie littéraire », pour laquelle on a écrit récemment une spirituelle *introduction*, est tentée d'accroître ses moyens de tout ce que perdent la conscience ou la patience des auteurs qui tiennent à « percer ». L'industrialisme du temps multiplie les procédés : reconnaissons-y cependant des réincarnations de nécessités éternelles. De jeunes « arrivistes » essaient par tous les moyens de « se faire un nom plutôt que de faire une œuvre » : ne nous indignons pas plus de leur hâte qu'un contemporain du surintendant Fouquet ne s'irritait de la déférence par trop flagorneuse d'un homme de lettres ambitieux d'une pension. Bien des choses sont ensuite remises à leur place ; si ces stratagèmes sont sanc-

tionnés par une œuvre importante, ne convient-il pas d'en porter l'initiative au crédit de celui qui s'en avise? Et ainsi se pourraient concilier deux opinions qui semblent contradictoires : celle des résignés supposant avec George Eliot « qu'il y a une espèce de réputation qui précède le fait lui-même, et qui est souvent la plus grande partie de la gloire d'un homme »; celle des optimistes — ou des ironistes? — admettant avec Thackeray « qu'une des principales qualités d'un grand homme est le succès : c'est le résultat de toutes les autres; c'est un pouvoir latent en lui qui force la faveur des dieux et subjugue la fortune ».

*
* *

En bonne logique, la *réputation* devrait suivre le premier succès, comme le sillage suit le navire : c'est-à-dire que le public, ayant bien accueilli l'œuvre initiale d'un littérateur, lui fait confiance pour une production ultérieure. « Rien ne réussit comme le succès ». A ce genre d'avantage pratique rendent hommage tant de titres de romans anglais, où « l'auteur de *John Halifax, gentleman* », « l'auteur des *Scènes de la vie cléricale* » se mettent sous le couvert d'une réussite antérieure pour retrouver un public. Aussi la faveur résultant d'un succès, ou de succès répétés, reste-t-elle le support normal d'une réputation. Un auteur, peu à peu, se crée une clientèle attachée à sa manière; une influence, qui est souvent réciproque, modèle assez exactement les goûts et les préférences d'un groupe sur les formes

littéraires offertes par l'écrivain. Il est assuré d'un public, qu'il s'efforcera de satisfaire s'il est plus désireux d'applaudissements que soucieux d'indépendance, qui s'efforcera de le retrouver s'il reste pareil à lui-même, ou de le suivre si son génie s'affranchit de la manière qui lui paraissait propre.

L'importance d'un certain succès initial, pour les réputations littéraires, est incontestable. « Une des premières conditions du succès, disait Banville, est d'avoir écrit en tout un petit volume ». Du succès, peut-être, mais non d'une réputation véritable. Car ici, ce qui importe, c'est de se concilier un cercle suffisamment attentif et nombreux, pour qu'un autre ouvrage ne soit pas, en face du public, le simple équivalent du premier. Jamais Gœthe n'aurait trouvé, semble-t-il, des lecteurs pour *Wilhelm Meister* et les *Affinités* si *Werther* n'avait suscité aisément une émotion profonde. *Cyrano de Bergerac* irradiait d'avance toutes les productions de Rostand. Les *Lettres persanes* ont incontestablement frayé la voie à l'*Esprit des Lois* : c'est une remarque du pauvre Senancour, qui fait à ce sujet une observation fort juste : « Il faudrait peut-être que des écrits philosophiques fussent toujours précédés par un bon livre d'un genre agréable, qui fût bien répandu, bien lu, bien goûté. Celui qui a un nom parle avec plus de confiance ; il fait plus et il fait mieux, parce qu'il espère ne pas faire en vain ».

Ce crédit du nom ne laisse pas d'avoir ses inconvénients. C'est un *genre* déterminé qu'on est tenté de rechercher à toute force chez un écrivain : l'esprit, le sentiment, la véhémence dont un lecteur

fidèle a été touché une première fois devraient, à son gré, reparaître dans l'œuvre ultérieure ; faute de quoi, une réadaptation est nécessaire de sa part, peut-être un chassé-croisé de lecteurs, une instabilité sourde dans tout un groupe social qui reste provisoire. « Il arrive à Barbier, note Vigny, ce que je lui ai prédit : on s'écrie : « C'est bien, mais c'est autre « chose que lui ». L'auteur de *Chatterton* allait jusqu'à déplorer, dans cet ordre d'idées, que l'homme de lettres fût une sorte d'éternel débutant. « Les lettres ont cela de fatal, que la position n'y est jamais conquise définitivement. Le nom est, à chaque œuvre, remis en loterie et tiré au sort pêle-mêle avec les plus indignes. Chaque œuvre nouvelle est presque comme un début... »

Cependant, à ne considérer que le contact même entre un écrivain et le public, il est certain que l'appui de la réputation facilite singulièrement la tâche de l'auteur et celle de ses intermédiaires, celle aussi des lecteurs, plus disposés à s'en rapporter à leur mémoire qu'à leur initiative. Le prestige du nom, en ces matières, a tenu lieu de bien des efforts et remplacé bien des jugements isolés et neufs. Faut-il citer cette anecdote caractéristique, Tolstoï demandant un jour, au directeur d'une revue de Moscou, des nouvelles d'un récit biblique qu'il lui avait envoyé un an auparavant ? « Le directeur répondit qu'il n'avait rien reçu signé Tolstoï. Celui-ci, en effet, avait oublié de signer son conte ; il rappela le titre. On chercha et on le retrouva, parmi les manuscrits refusés, avec la note de la rédaction : *Mauvaise imitation de Tolstoï. Ne pas publier*. Inutile

d'ajouter que le conte parut dans le premier numéro de la revue. Le prestige du nom modifia l'opinion du rédacteur[1]... »

Aussi le choix d'un nom a-t-il paru, aux grands ambitieux de gloire, une précaution importante : et que le pseudonyme y aille, si le nom n'y peut aller! Les choses n'ont changé que d'aspect, non de nature, depuis le temps où Montaigne observait qu'il est « commode d'avoir un nom beau, et qui aisément se puisse prononcer et retenir, car les rois et les grands nous en connaissent plus aisément, et oublient plus mal volontiers ». Ballanche a noté « comment un nom est si difficile à se former, parce qu'un nom, lorsqu'il se produit pour la première fois, lorsqu'il est sans antécédent, c'est-à-dire sans signification, ce nom-là ne dit rien. » Disraeli a consacré un long chapitre de ses *Curiosités littéraires* à l'influence du nom, à la valeur intrinsèque des syllabes qui le constituent, et au prestige qui peut en émaner : cette idée, que l'on trouve si souvent chez les humoristes et les occultistes, ne manque pas d'arrêter ce collectionneur d'anecdotes, et il observe fort justement que mille suggestions supplémentaires s'attachent à la consonance ou à la signification d'un nom propre; aussi les écrivains de la Renaissance n'avaient-ils pas tort de prendre un nom de plume qui témoignât, à lui seul, des prétentions ou des ambitions de chacun.

Mais déjà, lorsqu'elle est attachée à la fortune d'un nom propre, la notoriété intellectuelle com-

1. Ossip Lourié. *Langage et Verbomanie*. Paris, 1912, p. 110.

mence à entraîner avec soi une part de « légende » : c'est-à-dire que les groupes sociaux ne tardent pas à s'emparer de cette sorte d'étiquette pour en user à leur guise. Le premier acte public d'un homme commence à délimiter sa « légende » : il est jugé tel ou tel par une opinion plus ou moins renseignée, selon des témoignages fragmentaires ou tendancieux, d'après des pièces à conviction équitables ou insuffisantes. Pour l'homme de lettres, des données qui n'ont souvent rien à voir avec l'art contribuent à déterminer ce portrait, souvent défait, jamais fixé, sur quoi travaille l'opinion : ses livres ne sont parfois qu'un supplément, une surcharge qui s'ajoute à autre chose ; ou bien, à eux seuls, ils déterminent les mouvants tracés que hasarde l'être aux mille têtes dès qu'une personnalité semble lui appartenir. Rien, mieux que le commode et simple libellé d'un nom propre, n'est apte à susciter cette activité autour d'un individu : et l'on a pu souhaiter le retour au temps où de grands artistes n'entendaient vivre, comme au XIIIe siècle, que dans leur œuvre, sans risquer au dehors d'autres éléments de leur *moi*.

*
* *

Un artiste très personnel, et qui réserve à son individualité le droit de se modifier, et partant de décevoir par quelque façon le public qu'un premier succès lui a concilié, ne peut manquer de considérer un grand succès, avec la réputation qui devrait en résulter, comme une gêne et une sorte de tare. Flaubert a poussé cette défiance à l'extrême, ainsi

qu'il faisait de tous les sentiments qui touchaient à son sacerdoce d'écrivain. « L'hypothèse du succès admise, quelle certitude en tire-t-on? A moins d'être un crétin, on meurt toujours dans l'incertitude de sa propre valeur et de celle de ses œuvres. » Si la foule prétend comprendre et admirer, c'est même, au gré de cet artiste exacerbé, l'indice irréfragable de la médiocrité du livre : est banal tout ce qui reste accessible à l'esprit du vulgaire, et une forme littéraire qui réussit amplement devient par son triomphe même suspecte de n'être qu'une pauvreté : il va sans dire que « le vulgaire » ne qualifie pas pour lui une classe sociale, et que le « bourgeois » est pour lui tout simplement celui « qui pense bassement ». Il faut se contenter d'espérer, à son gré, une clientèle restreinte dans l'espace, susceptible d'accroissement dans le temps, et toujours recrutée parmi des connaisseurs véritables ; c'était aussi, pour Vigny, l'idéal d'une réputation de poète :

> Flots d'amis renaissants! Puissent mes destinées
> Vous amener à moi, de dix en dix années,
> Attentifs à mon œuvre, et pour moi c'est assez!

Mais déjà, avec ce succès à distance et cette réputation à échéance lointaine, nous nous éloignons de ce qui semble le vœu primordial d'un écrivain : autour de soi et parmi ses contemporains, les vivants et les concitoyens dont on aspire à être l'âme expressive, trouver la sympathie directe qui témoignera d'une concordance. Le XVIIIe siècle, enclin à s'exagérer l'effet direct de la littérature sur les mœurs, ne pouvait s'imaginer qu'ainsi la mission de l'écrivain :

à plus forte raison eût-il mal compris l'attitude d'un écrivain comme l'auteur du *Second Faust*, se défiant de l'heure présente et ne se risquant pas à lui confier une divulgation intégrale de sa pensée.

Cependant une telle hypothèque sur l'avenir, avec le *pari* qu'elle implique, n'a rien que de conciliable avec la vie des formes littéraires et la conception du rôle de l'écrivain. Il est le porte-parole de dispositions latentes : l'expression qu'il leur donne peut dépasser la moyenne sympathie de ses contemporains et il est à souhaiter, en somme, qu'il en soit souvent ainsi : mais, au bout de quelques générations, le temps aura travaillé pour lui et verra s'établir des concordances que le présent ne pouvait créer. « Je laisse le soin de ma réputation, disait Bacon dans son *Testament*, aux étrangers ; et, après qu'il se sera passé quelque temps, à mes compatriotes. » L'auteur du *Novum Organum* entendait, il est vrai, parler d'idées, de théories scientifiques, de méthodologie philosophique : mais il est des cas où la réputation littéraire doit compter avec les mêmes éléments : des étrangers, plus libres que les concitoyens du choix de leurs adhésions ; « la postérité commençant aux frontières » : le public amené, par le cours même de la vie et le développement des idées, à un palier où l'avait devancé le génie du grand écrivain, ou simplement l'intuition hardie d'un novateur, l'audace d'un fantaisiste qui risque une étrangeté. Stendhal annonçait que ses romans seraient compris vers 1880, et on sait que sur ce point l'auteur des *Souvenirs d'égotisme* se trouvait étrangement prophète. Le *Château*

d'Otrante, de Walpole, ne fait qu'une brève et vive sensation d'abord et n'a que trois éditions de 1764 à 1766. En 1786, la vogue y vient, et les rééditions se succèdent très vite. Chacune des pièces de Sedaine passait pour tomber à la première représentation, et pour « aller ensuite à la centaine » : c'est en somme ce qui s'est passé bien souvent dans l'histoire littéraire. Le *Dominique*, de Fromentin, qui n'eut guère au début que l'approbation de G. Sand, de Flaubert, de Gautier, n'a trouvé que longtemps après 1890 les admirateurs qu'il mérite. La réputation de Maurice de Guérin, si précaire au moment du *Centaure*, n'a trouvé que récemment quelques garanties de durée.

Pour tous ces ouvrages, le temps modifiait les conditions et les critères et créait, pour le fond et la forme, des dispositions consonantes que les contemporains n'avaient point connues. Le « beylisme » et ses procédés d'analyse pour la génération réaliste française, le roman *noir* pour l'Angleterre excédée de conventionalisme, l'intimité pénétrante de Fromentin ou le lyrisme panthéiste de Guérin se réveillaient avec une valeur accrue, comme ces terrains à bâtir qui bénéficient de plus-values exorbitantes beaucoup moins en vertu de leur sol lui-même qu'en raison du grand développement de leurs alentours.

Ce n'est pas tout à fait ainsi que nos classiques entendaient la loi qui leur paraissait dominer ce genre de phénomènes. Pour eux, il était convenu que la minorité des gens de goût ne pouvait manquer de faire, une fois pour toutes, la loi au grand public, et que l'opinion des connaisseurs

devait s'imposer à une masse moutonnière, *dans le même plan rationnel*, et simplement parce que le vrai mérite avait un peu de la solidité des vérités logiques. La réputation était le légitime « coup d'État », cette fois, d'une poignée de « délicats » ralliant à leur vue le grand public, « parce qu'à la longue le vulgaire est toujours et en tout mené par un petit nombre d'esprits supérieurs, et cela en littérature comme en politique » (Voltaire à Hénault, 1734). Renan voyait de même, dans une réputation, le fait de trois ou quatre mille lettrés inconnus et épars, sans lien ni autorité visibles, mais dont l'opinion devient à la longue souveraine ; et Emerson estimait que « l'histoire littéraire et toute l'histoire est un memento du pouvoir des minorités, et de minorités composées même parfois d'une unité... Chaque livre est écrit avec un constant et secret appel aux quelques personnes intelligentes que l'auteur suppose exister dans le million... » Mais une telle estime des minorités éminentes, outre qu'elle s'exagère peut-être l'incorruptible valeur des élites, compte trop peu avec l'extension du public, la variation du goût, et avec ce fait que des raisons adventices entrent en jeu dans l'histoire de n'importe quelle renommée, et, comme l'affirme Balzac, que « sur dix ovations obtenues par dix hommes vivants et décernées au sein de la patrie, il y en a neuf dont les causes sont étrangères à l'homme couronné... »

*
* *

En somme, une réputation peut être déraisonnable; elle n'est jamais irrationnelle. Le *Solitaire* de

d'Arlincourt, traduit aussitôt dans toutes les langues (sauf en français, disait un homme d'esprit), Henry Gréville et les cent trente-cinq éditions de *Dosia*, Georges Ohnet et le succès inouï du *Maître de forges*, avec tout le prestige qui s'attache pour longtemps à des auteurs aussi heureux — voilà des phénomènes qui peuvent choquer un observateur homme de goût, mais qui sont à leur manière conditionnés par une suprême logique, l'appropriation d'une œuvre littéraire à un public déterminé. Stendhal a raison de regarder ses ouvrages « comme des billets à la loterie »; mais Sainte-Beuve n'est pas moins en droit d'écrire — avant l'insuccès de ses poèmes, il est vrai, et la vogue de quelques rivaux : « Toute grande célébrité dans les lettres a sa raison, bonne ou mauvaise, qui la motive, l'explique et la justifie au moins de l'absurdité : c'est un devoir d'en tenir compte. » Seulement, ceci est le point de vue de l'histoire, pour qui l'absurde et l'incohérent ne sauraient exister. D'un autre angle, qui est celui de la vie et de la pratique, le tumulte et le caprice ont bien l'air de régner, et Gœthe estimait que « l'histoire de n'importe quelle invention avait à compter avec les énigmes les plus singulières », aussi bien en matière de forme qu'en matières d'idées : « La forme doit être digérée par la masse tout comme le fond, et elle est, à vrai dire, beaucoup plus dure à digérer. »

CHAPITRE III

L'influence et l'action sociale.

Tout public étendu interprète et réfracte à sa façon l'œuvre littéraire. — Les responsabilités de la littérature; ses excuses. — Le remède à l'art devrait être dans l'art lui-même. — La littérature exerce une action sur les publics qui l'attendent, et dont elle exprime plus fortement les tendances. — Danger de toute création trop directe d'images chez un lecteur. — Caducité de cette action de la littérature.

Les mathématiciens sont des gens heureux : ce n'est guère que pour eux, et dans leur domaine propre, qu'il y a parfaite identité entre la parole du maître et l'adhésion du disciple, entre l'idée professée et l'impression reçue, sans aucune de ces transpositions qui, ailleurs, débordent ou altèrent le propos initial. Dans ce domaine purement rationnel, transmettre sa pensée, c'est établir un instant une équivalence absolue, mettre le signe d'identité d'un esprit à un autre esprit : et l'on peut croire qu'une démonstration mathématique, la solution d'un problème, une série de théorèmes, font vraiment coïncider sur un point des individualités qui peuvent très bien, quant au reste, être divergentes ou hostiles.

Aussi conçoit-on les tentatives qui ont été faites pour réduire à une logique tout aussi irréfragable d'autres chaînes de concepts. La scolastique faisant passer par le syllogisme toutes les démarches de l'esprit, Spinoza jetant sur les sentiments et les passions le réseau serré des paragraphes de l'*Éthique*, Pascal essayant une démonstration en règle du christianisme, visaient à entraîner la persuasion mathématique pour divers ordres d'idées qui sont rarement dépouillées d'un résidu sentimental.

Or, il suffit que le rationnel ne soit plus seul en cause, pour que l'identité cesse de s'établir entre deux pensées qui tentent de communiquer. Sans doute, l'analogie foncière des êtres appartenant à la même époque, au même milieu, concevant dans la même langue et se mouvant dans des cadres identiques, empêche ces divergences d'aller à l'extrême : il n'en reste pas moins qu'entre l'action et la réaction, toute idée exprimée par un homme a chance de dévier, pour peu qu'elle intéresse la sensibilité.

Ce sont même ces réfractions diverses aux facettes des esprits qui rendent possible, à vrai dire, la vie propre des idées et des formes. Même un dogme religieux, une doctrine philosophique, un système scientifique portent en eux des virtualités infinies que des croyants, des lecteurs, des auditeurs sauront interpréter à leur guise. Les préceptes de fraternité impliqués dans l'idée chrétienne n'ont pas empêché des orthodoxies absolues d'organiser bien des intolérances au nom de l'Évangile. Il est probable que, parmi les premiers adhérents du kantisme, beau-

coup virent dans la *Critique de la raison pure* (ou de la *saine raison*, comme traduisait l'un d'eux) un abandon catégorique des procédés rationnels de connaissance. Et qui ne sait vers quelles conclusions opposées une *Mécanique céleste*, une *Doctrine de l'évolution*, une *Génération spontanée* risquent d'être tirées par les groupes différents d'un même public, par des clientèles successives ou des nations diverses? Surtout si des règles de vie, des préceptes pour l'action doivent sortir de telles hypothèses et de systèmes de ce genre, l'interprétation par l'individu entraîne en général plus de conséquences que la valeur intégrale de la doctrine : Robert Greslou, l'intellectuel séducteur et assassin du *Disciple*, considérera à la lumière des livres d'Adrien Sixte « que même nos actions les plus détestables, les plus funestes, même cette froide entreprise de séduction, même ma faiblesse devant le pacte de mort, se rattachent à l'ensemble des lois de cet immense univers. » Les actes les plus vils lui sembleront dès lors justifiés.

Et Adrien Sixte, philosophe et penseur, de son côté, aura raison de se dire que « tant vaut l'âme, tant vaut la doctrine ». Mais il montrera toute la naïveté de son esprit éloigné des réalités, lorsqu'il s'étonnera que sa pensée, issue de l'ascétisme le plus sévère et de la probité intellectuelle la plus exigeante, ait pu être corruptrice en devenant agissante. Son œuvre a « empoisonné une âme » : mais ce n'est pas tout à fait, comme il le dit avec angoisse, parce qu'elle « portait en elle un principe de mort, répandu à l'heure présente dans tous les

coins du monde ». Il aurait dû plutôt reprendre à son compte la protestation de Gœthe, répliquant à un évêque anglais, lord Bristol, qui s'efforçait de « mettre le trouble dans sa conscience » en 1797, à propos de l'homicide *Werther* : « Comment faites-vous pour vous applaudir vous-même, quand de pauvres têtes faibles, effrayées des beaux discours sur les enfers que vous leur débitez du haut de votre chaire, perdent le peu de bon sens qui leur reste et finissent leurs misérables jours dans un hospice d'aliénés? Sans compter tous ceux qui se suicident pour arriver plus promptement au paradis ou pour se délivrer de leurs terreurs religieuses ; que faites-vous alors? Vous bénissez Dieu là-dessus! et de quel droit, s'il vous plaît, défendez-vous à un écrivain de génie de produire un ouvrage qui, mal interprété par quelques esprits bornés, délivrera tout au plus le monde d'une douzaine ou deux de véritables imbéciles ou monomanes qui n'avaient rien de mieux à faire que de se brûler la cervelle?... Ne suis-je pas déjà moralement sûr que tout ceux qui se suicident après avoir lu *Werther* n'étaient pas capables de jouer un rôle raisonnable dans le monde? » La riposte est vive: sous son air de boutade irritée, elle touchait aux points essentiels d'une question éternellement controversée.

* * *

La littérature proprement dite, servant de véhicule à des images et à des groupes verbaux expressifs, voit s'augmenter les chances d'action — et de déviation — dévolues à toute manifestation de l'es-

prit. Naturellement, les formes poétiques ou théâtrales qui magnifient « des sentiments nobles et courageux », qui font un sort à la sagesse des fabulistes ou à la morale des braves gens, ne suscitent guère d'objections sociales : mais ce n'est là qu'un petit coin du domaine de la littérature. Il n'est pas surprenant que les amis de l'ordre, de l'immobilité, de la permanence, aient donc toujours considéré d'un œil défiant cette suscitatrice d'impressions et de gestes humains ; Platon reprochait à Homère, le plus grand des poètes pourtant, ses déviations loin de la vérité, ses blasphèmes contre les dieux, diverses sortes d'obscénités : et l'on peut dire que jusqu'à Tolstoï, des objections semblables, reprises par les moralistes, les Pères de l'Eglise, les réformateurs sociaux et les prédicateurs religieux, ont frappé la création littéraire, coupable de donner une forme spécieuse à des sentiments qui, sans elle, resteraient sans voix et sans éclat.

Les plus avisés parmi ses défenseurs objectaient, depuis Aristote, que l'art complet ne manque pas de « purger » ces passions qu'il a fait surgir, et qu'ainsi le grand poète, le dramatiste principalement, ramène au calme les sensibilités qu'il a troublées en leur inoculant des passions fictives. Mais, surtout, les champions de la littérature, humanistes et poètes, observaient justement que « tout est pur aux purs », que l'art est la jouissance supérieure des hommes libres, et que la société doit veiller, non à la suppression de l'art, mais aux immunités qui permettront à ses membres de connaître la délectation esthétique sans en être fâcheusement troublés.

La question de la responsabilité de l'écrivain rencontre ici ses conditions et ses limites: et c'est aussi le conflit, toujours possible, entre les droits de la littérature et ceux de la collectivité, qui se trouve en cause. On peut croire assurément que les lettres rendraient un plus strict service à la société en abdiquant leur indépendance, en se faisant les servantes de la morale, en évitant de poser des problèmes nouveaux, de dissocier des notions reçues, de refléter des lumières dont chacun ne sait pas si ce sont des lueurs de phares ou des vacillements de feux follets. *Ancilla theologiæ*, « servante du bien », « éducatrice du genre humain », « trompette des partis », « auxiliaire du patriotisme » : autant de rôles auxquels il est arrivé à la littérature de se plier, parfois avec succès mais pas toujours à son profit, et qui jamais n'ont pu la capter tout entière, la vie diverse et multiple finissant toujours, dans des civilisations susceptibles de mouvement, par dépasser ces cadres et par animer de nouvelles formes.

Ces formes sont dépositaires d'énergie, et d'une énergie qui peut être, en effet, destructrice ou troublante. Non pas simplement celle qui émane des *idées* contenues dans un roman ou un poème, d'un pessimisme de doctrine, par exemple, ou d'un désespoir théorique et qu'on trouverait aussi bien dans un traité de philosophie ou dans l'*Ecclésiaste*. Car c'est justement l'essence d'une création littéraire de n'être pas une organisation de concepts et une démonstration discursive, mais de concentrer, à la façon d'une lentille, mille rayons épars en faisant

tomber leur faisceau convergent sur un point. La logique d'une destinée dans un roman apparaîtra plus impérieuse, le pathétique obsédant du lyrisme entraînera plus de sonorités véhémentes, l'optique resserrée du théâtre semblera plus vraie que le spectacle de la vie. La force de l'art est là, et aussi son danger. Et il arrivera que la morale sociale, peu reconnaissante à la littérature de ses effets toniques et salubres, la condamnera uniquement pour ses effets débilitants et dissolvants : alors que tant de couronnes doivent lui être tressées pour l'aide qu'elle procure au « vouloir-vivre » d'innombrables humains, à l'effort de milliers d'êtres vers une conscience plus nette d'obscures et multiples tendances...

*
* *

Il serait cependant équitable, à vrai dire, de faire la balance des maléfices et des bienfaits, et d'appliquer un égal critère de responsabilité aux deux aspects de la même question. Si la littérature exerce une influence, et si le monde n'a pas cessé d'être le monde, dépositaire d'une énergie qui n'est pas près de s'éteindre, il faut bien admettre que l'expression littéraire a contribué à le maintenir en activité, depuis les milliers d'années qu'il y a des hommes, et qui font de la fiction. Et quelque idée qu'on puisse se faire du progrès, « marche en avant », « retour éternel » ou simple passage de l'homogène au différencié, on peut croire que l'universel déterminisme a engagé, dans le mouvement qui continue d'animer le genre humain, des éléments de littéra-

ture qui ont eu leur part d'action positive, d'encouragement, d'incitation à une vie plus définie. Mais nous sommes ainsi faits que nous cherchons plus aisément la responsabilité du mal, prenant le bien comme une chose qui va de soi, ou comme un effet normal de l'agencement de l'univers.

Surtout nous oublions que l'influence de la littérature ne saurait dépasser certaines limites, et que ces limites sont données par la disposition même du public qui l'absorbe et qui y réagit. La Bruyère n'a pas tout à fait raison de dire : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté », parce que les hommes qui liront les *Caractères* ne sont pas seulement ceux qu'il a observés pour les écrire, et qu'ainsi ce n'est pas exactement un *rendu* pour un *prêté* qui se trouve en cause; il ne fait pas non plus la part de la précision véhémente de l'art, qui mémorialise la vie avec un relief accru. Néanmoins, un ouvrage qui exerce une action s'inspire avec force d'un ordre d'idées, d'une nuance de sentiments qu'il n'a point créées, qu'il « exprime » avec efficacité : il retrouvera des consonances et exercera un effet dans un public saturé de dispositions analogues, — et dans ce public seulement. En toute action, il y a deux termes, l'agent d'influence et le sujet réceptif, et celui-ci est, en somme, plus important que le premier, a une part beaucoup plus grande dans les responsabilités. « On donne des conseils, on n'inspire pas de conduite », observe La Rochefoucauld : et cette constatation n'est pas moins vraie dans l'ordre social que dans l'ordre individuel.

Tous ces « conseils » que semble souvent donner

la littérature, que de fois ne leur arrive-t-il pas d'être mal interprétés, compris à rebours, suivis à contresens? Est-ce encore, en pareil cas, l'œuvre littéraire qu'il faut incriminer, et l'insuffisant redressement que les éducateurs, les maîtres, les sujets eux-mêmes ont imposé à leur imagination n'est-il pas le grand coupable de l'infection psychique? Le microbe doit-il, plus que le terrain, être incriminé?

Cela ne veut pas dire que la littérature n'ait point son ample part dans bien des phénomènes fâcheux de la vie collective. La « suggestion littéraire » a semblé, avec grande raison, à des criminalistes attentifs et à des statisticiens sérieux, un élément tout à fait redoutable de pathogénie sociale; et les exemples précis ne manquent pas d'incitations romanesques ou poétiques aboutissant à des actes regrettables. La glorification romantique de la passion, le dégoût des tâches quotidiennes, l'orgueil des natures « fatales », tels que les manifestaient les plus minces produits de la littérature de 1830, furent le point de départ de dévergondages sans nombre, de destinées brisées, de ruines et de morts que maint réquisitoire du ministère public mettait déjà au compte d'une contamination produite par le roman[1]. Des influx authentiques, issus de livres déterminés, se sont retrouvés dans plus d'un crime ou d'un suicide. En 1835, un médecin connu, le Dr Bancal, décide de se tuer avec sa maîtresse Zélie Trousset : celle-ci, grande admiratrice d'*Indiana*, préfère une

1. Voir le livre de L. Maigron, *le Romantisme et les mœurs*. Paris, 1910, pour des exemples précis, et souvent inédits, de ces contagions.

mort extatique avec celui qu'elle aime à une existence décolorée. Elle fut d'ailleurs seule à mourir pour de bon. Le jeune assassin Lucien Morisset, « le disciple de Lacenaire », se disait le continuateur de cet « homme splendide, puissante individualité », qu'il connaissait par ses *Mémoires* : « Son œuvre conduit à des déductions énormes... » Un bijoutier parisien, Jules B.... ressentait des impulsions homicides qu'il attribuait à la lecture de la *Bête humaine*, d'Émile Zola. Le cas dont s'inspire le *Disciple*, de Bourget, est connu. En 1889, près de Constantine, Henri Chambige, — nature orgueilleuse dans un tempérament instable, « fin de race » authentique, — détermine Mlle G... à mourir avec lui. « Je lui avais dit souvent qu'on admirait les amants d'Alfred de Vigny [*les Amants de Montmorency*], qui étaient morts ensemble, que ce serait une grande beauté de mourir comme cela, qu'on nous admirerait... » Et Anatole France admettait que le poème du grand idéaliste avait été « le souffle qui poussa un malheureux jeune homme au crime »[1].

Combien de dévoiements encore, de fautes et de crimes ont été rattachés avec plus ou moins de certitude aux pages d'un artiste, ou d'un intellectuel inculpés dès lors d'une sorte de complicité secrète et involontaire : on trouve *Crainquebille* dans le gîte d'un compagnon du fameux Bonnot ; et la Merelli, en prison préventive, demande qu'on lui rende son Nietzsche...

Le suicide et le meurtre, étant la manifestation la

1. SCIPIO SIGHELE, *Letteratura tragica*, Milano, 1906.

plus évidente du « mal de vivre » et de l'inadaptation sociale, sont naturellement évoqués avec le plus de complaisance par quiconque redoute l'action de la littérature sur les volontés. C'est à son sujet que les écrivains ont eux-mêmes fait leur *mea culpa* : ou, plus souvent encore, ils ont dressé un réquisitoire contre une littérature divergente de la leur. Presque tout le célèbre pamphlet de J. Vallès, *les Réfractaires*, examine les « victimes du livre », constate qu'il est des âges et des dispositions où d'autres enseignements ne sont plus de rien et où « le livre tue le père », fait la liste lamentable des empoisonnements de l'âme causés par *René* et *Antony*, Byron et Musset. On connaît la fameuse boutade de Chateaubriand vieilli : « Si *René* n'existait pas, je ne l'écrirais plus; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais. Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé. Il n'y a pas de grimaud sortant du collège qui n'ait rêvé être le plus malheureux des hommes. » Admirons l'étrange vanité qui consiste, de la part d'un écrivain, à se considérer, tout seul, comme le père d'une nombreuse postérité, fût-elle composée de médiocres et prétentieuses individualités : il y a une égale injustice, croyons-nous, à oublier : 1° que des effets salubres, mais moins apparents, peuvent émaner d'un livre dont l'influence délétère paraît seule visible ; 2° que la prédisposition du public est trop importante pour que le « bacille » s'attribue une action qu'il partage, en réalité, avec le « terrain ».

Nous l'avons vu, en face d'exemples lamentables

de déchéances humaines, où la littérature fut évidemment en cause, il conviendrait d'évaluer tous les cas où des livres d'imagination, dans la même génération, ont pu stimuler des énergies. Seulement, n'ayant pas abouti à des affaires de cour d'assises ou à des faits divers déplorables, cette action-là reste indistincte. Les romans de la première manière de G. Sand ont conduit à l'adultère bien des Indianas et des Valentines de 1832 ; le coup de pistolet de Chatterton a détoné dans des chambrettes d'étudiants et de jeunes hommes de lettres romantiques; mais comment saurons-nous si des femmes mécontentes d'un demi-bonheur n'ont pas appris à s'en satisfaire en comparant leur médiocre destinée à celle d'héroïnes farouchement incomprises? Qui nous dira si certains ambitieux de la gloire poétique ne se sont pas résignés à auner de la toile dans la boutique paternelle, après avoir constaté la difficulté d'une carrière toute vouée à l'idéal? Jérôme Paturot a eu besoin de traverser bien des avatars avant de se fixer dans une position sociale appropriée à son mérite réel et à ses vraies aptitudes; et la littérature, même mauvaise, a été pour quelque chose dans sa résignation finale en des tâches convenables à son génie.

* * *

Au point de vue de la vie extérieure de la littérature, il convient d'insister sur l'autre aspect de la question : la présence diffuse, dans les sensibilités, d'éléments instables que des œuvres littéraires

« précipitent » et ne créent point ; la préexistence d'états de sensibilité qui trouvent dans une œuvre des précisions plutôt que des révélations, et qui parfois travestissent le sens d'un livre, afin d'y réagir à leur propre façon. Gœthe se plaisait à rappeler que la folie religieuse pouvait être « suggérée » par des moralistes de profession, et n'est-ce pas dans l'Évangile que les plus inquiétants désordres individuels ou collectifs ont souvent pu prendre leur point de départ? Le *Mémorial de Sainte-Hélène* n'a-t-il pas été le livre de chevet de Julien Sorel, vil séducteur et médiocre assassin? Une exhortation suprême à la bonne volonté parmi les hommes, un bréviaire d'énergie réaliste, réfractés dans des âmes débiles ou fougueuses, ont suscité ainsi de troubles conséquences : la légitimité de telles œuvres n'est pourtant guère contestée du point de vue moral, parce que la portée positive de ces livres a semblé supérieure à leur effet débilitant. Or des prédispositions du même genre ou des contresens analogues ne manquent pas de se rencontrer, chaque fois qu'une grande influence des lettres sur les mœurs peut être sérieusement repérée.

Voici un roman de cent cinquantes pages, *Werther*. De toutes les œuvres de la littérature moderne, nulle plus que ce petit livre n'a été considéré comme une excitation dépassant de beaucoup le moyen prestige des fictions romanesques, et son action se marquait à des symptômes qui allaient de simples caprices de la mode — l'habit bleu à boutons d'argent — à des cas avérés de suicides. De nombreux Allemands, après l'avoir lu, en finirent avec une

existence dont le vide décevant leur était apparu en même temps que le moyen d'en sortir. Une jeune Anglaise, miss Glover, fille d'un maître de danse, fut trouvée morte, un matin, avec un *Werther* sous son oreiller. En février 1802, un sous-lieutenant français se tua, et les journaux pouvaient écrire : « La lecture de *Werther* avait enflammé des passions ardentes qui l'ont conduit à ce suicide. » Plus saisissants étaient les termes dont se servait, le 26 juillet 1818, un rédacteur des *Débats* pour relater un drame analogue : « J'ai vu les feuilles d'un *Werther* couvertes du sang de son lecteur. » En Italie, en Suède, même en Amérique, l'effet de ce mince ouvrage fut identique. Mais s'expliquerait-il sans le désarroi des esprits? « Quatre-vingt-neuf qui n'arrivait pas assez vite » pour de jeunes bourgeois impatients? Dépréciation de l'action au profit du sentiment dans une foule d'esprits? Ailleurs encore l'amour héritant de toute une fièvre inquiète que la religion avait cessé de retenir et de fixer? A tant de raisons de s'attendrir ou de se désespérer, *Werther* apportait des encouragements précis; mais ce livre ne trouvait pas moins sa place dans la bibliothèque de camp de Bonaparte ou dans le havresac du capitaine Héricourt, et il opérait sans doute, dans ces âmes énergiques, l'effet le plus salubre et le plus fier.

Voici un récit devenu par excellence une lecture de jeunes gens, *Robinson Crusoé*. Dans son principe, en est-il de plus sain? Optimisme persistant, foi dans une Providence qui n'abandonnera pas un malheureux privé de tout et séparé du genre

humain, esprit inventif qui tire parti des plus minces ressources, *self respect* qui empêche cette épave d'humanité de choir à la sauvagerie et à l'animalité : tout ce qui a fait la vigueur d'un peuple colonisateur s'y trouve condensé. Or, il faudrait additionner les aberrations et les témérités sans nombre qu'a suscitées ce bréviaire d'énergie, depuis les « Robinsonades » littéraires et sociales qui se fondent sur la situation de l'homme détaché de l'humanité, jusqu'aux vagabondages nocifs de jeunes garnements séduits par un programme de vie libre et de travail facultatif...

C'est dire que rien ne peut faire prévoir l'utilisation sociale qu'un livre trouvera jamais, et qu'une berquinade mal entendue peut autant pervertir tel ou tel esprit qu'un roman du marquis de Sade. Bien mieux : si des déchirements sont inévitables à chacune des libérations provisoires des organismes sociaux, si la souplesse même de cette machine imparfaite exige des ruines et des brisures, et que la littérature soit engagée dans cette tâche éternelle, toute pensée forte et nettement exprimée a chance de créer quelque jour, non seulement de la vie et de la joie, mais du deuil et de l'amertume. « Celui qui écrit une ligne vraiment neuve, dit F. de Curel, peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. »

— Et la société ne se défendrait pas? — Si fait; et il serait étrange qu'elle y renonçât. Mais il est conforme à ses propres intérêts qu'elle se serve des moyens préventifs, et non répressifs, dont elle dispose. L'*autodafé*, la mise en mouvement du bras

séculier, la réprobation scandalisée et la quarantaine pudibonde sont de déplorables procédés, alors que le corps social doit prévenir une contamination dont ne sont susceptibles que des individus déterminés. Que des parents, des maîtres surveillent des lectures d'enfants sans discernement, rien de mieux : mais c'est de quoi l'on se dispense trop commodément. Montesquieu passe pour avoir enlevé des mains de sa fille un exemplaire des *Lettres persanes*, en lui disant : « Laisse ce livre, ma fille : c'est une œuvre de ma jeunesse qui ne convient pas à la tienne. » Que les facultés vraiment saines des individus, les groupements et les entreprises qui témoignent d'une réelle entente de la vie soient encouragés, dans la loi comme dans les faits, dans l'ensemble comme dans le détail, rien de plus désirable : rien qui soit, dans la pratique, plus délicat et plus difficile. Cependant ces encouragements positifs, plutôt que l'exercice de la répression sur d'autres points, devraient être le souci capital de l'autorité.

C'est, avant tout, la publicité inconsidérée que la société a le devoir de limiter et de contrôler : la divulgation, pour des sens impressionnables, de ces « faits imagés » qui peuvent être la cause de « l'ébranlement imitatif »[1]. La publicité offrant aux germes nocifs les chances les plus sûres de se propager, son contrôle peut évidemment refréner l'infection psychique, si à la vigilance dans la cité correspond la sollicitude privée dans le foyer. La diffusion déraisonnable des formes d'art médiocres

1. Dr P. Aubry. *La Contagion du meurtre*. Paris, 1894.

peut seule inquiéter l'État, lorsqu'elles sont, par un prétendu réalisme, trop aisément génératrices d'images : le relief intensif, autant que la répétition et l'obsession, étant le grand incitateur d'imitation. Le libéralisme de Lamartine semblait proscrire de la cité les représentations trop directes de la vie, et il opposait, à l'art éternel et bienfaisant, « des scènes de la vie ingénieux emblème », toute restitution immédiate des actes humains.

La nature surprise en ses impressions,
Avec ses cris réels, son sang, ses passions,
Ses plus intimes voix sous le coup éclatantes,
Et ses fibres à nu devant *nous* palpitantes...

L'art lui-même, en effet, doit finir par être le vrai régulateur des devoirs de l'art; l'emprise des formes littéraires sur les sensibilités trouvera dans les exigences des vrais artistes sa meilleure limite, son contrepoids le plus légitime. Car il est rare qu'un ouvrage vraiment « délétère » ne soit pas surtout insincère ou prétentieux, fait pour la réclame et le scandale. Il entre plus de mauvais goût que d'immoralité, plus de fausse littérature et de rhétorique que de franchise et de pathétique, plus d'inexpérience que de réelle spontanéité, dans la plupart des œuvres qui créent en leurs lecteurs des discordances qu'elles ne parviennent pas à ramener, tout au moins, à une harmonie artistique. La tragédie de Sophocle, le drame shakespearien, en dépit des horreurs et des crimes qu'on y voit perpétrer, n'ont guère été accusés d'exercer une action immorale, sans doute parce qu'ils portent en eux-mêmes une

logique totale, supérieure aux dissonances de quelques épisodes. Dumas fils disait : « Il n'y a point de pièces immorales, il n'y a que des pièces mal faites. » Et Gœthe, que nous avons vu s'irriter des reproches que l'évêque anglican faisait à son *Werther*, prononçait sur ce livre le plus sûr verdict, le jour où il s'accusait d'y avoir, par inexpérience, maladresse ou ardeur précipitée, « représenté la débilité avec quelques-uns des prestiges de la force ».

* * *

L'ordinaire caducité d'une grande influence ne s'expliquerait pas, d'ailleurs, sans la double raison qui prévalait dans sa période d'action sociale apparente : préexistence d'un public prédisposé, particularités passagères et spéciales de l'œuvre. Si un livre portait en lui-même, à tout jamais, une efficacité absolue, fût-elle nocive, pourquoi ce poison n'agirait-il pas à n'importe quel moment, comme ce curare qui, dans les flèches malaises, reste mortel après des centaines d'années ? Et si un élément de faiblesse et d'imperfection esthétique n'était pas le vrai ferment de toute grande suggestion immédiatement diffuse, comment expliquer que ce soient précisément les raisons de cette action sociale qui nous paraissent à distance les moins agréables particularités d'une œuvre, tension surhumaine de Corneille, artificielle galanterie de l'*Astrée*, sentimentalité de *Werther*, morbidesse égoïste de *René*, etc., etc. ?

C'est ici qu'il faut distinguer entre le *succès* et l'*influence* d'une œuvre littéraire. « L'influence, observe M. Lanson, ne coïncide pas toujours avec le succès.» De fait, un très grand succès peut fort bien n'aboutir qu'à une mode littéraire, à des séries d'imitations et de pastiches, à des détails tout extérieurs de la vie, à des couleurs *bleu-Elodie* et *brun-Solitaire*, à des chapeaux *à la Charlotte* et des faux cols *à la Cyrano*. L'influence sur la littérature est distincte, à son tour, de l'influence sur les mœurs : il est rare que celle-ci aille du même pas que l'autre, la société changeant plus lentement ses manières d'être que ses lectures et ne procédant pas sans répugnance à une transvaluation de ses « valeurs courantes » ; « la tyrannie des usages contraint ceux dont l'esprit change à vivre selon l'apparence des traditions ». (D. Mornet.) Il serait malaisé d'établir une action immédiate et profonde de Racine sur le milieu contemporain, alors que son influence sur le développement de la tragédie française est indiscutable. Inversement, l'*Oberman* de Senancour, qui n'atteignit jamais au succès et ne toucha que de biais les genres littéraires, marqua de son empreinte de jeunes sensibilités de 1825.

Un écrivain tel que W. Scott conciliait les deux ordres de prestige : le genre romanesque se ressentit partout d'une évocation aussi colorée du Moyen Age; en même temps, un certain archaïsme des regrets et des goûts se trouva encouragé, dans toute l'Europe, par les *Waverley Novels*, et Vallès prétendait que des familles bourgeoises tout entières, sans eux, n'auraient pas entrepris un voyage d'Ecosse

auquel le grand romancier les incita par le séduisant décor de son œuvre.

Or, l'influence sur les mœurs, résultat des concordances que nous avons vues, n'a rien de durable et ne se retrouve guère en dehors de circonstances préétablies. Cette action fait partie, le plus souvent, du succès immédiat, profite de la mode et procède des dispositions les plus passagères du public. Les « modernes », à cet égard, ont presque toujours raison des anciens, et même si on lit Baruch avec enthousiasme, on n'en laisse que peu de chose pénétrer l'organisation même de la vie. Une fois classées, les formes littéraires restent sans grand effet sur les modalités de l'existence. « Les œuvres que tout le monde admire, dit A. France, sont celles que personne n'examine ».

L'influence de la littérature sur la littérature est autre chose : l'emprise directe sur les sensibilités ayant cessé, ou à peu près, c'est dès lors une action au second degré qui peut résulter d'un grand mouvement intellectuel d'autrefois : nous avons, au sujet du *recours au passé*, indiqué les conditions apparentes de ces reviviscences. Si le corps social, après quelques lustres, semble *mithridatisé*, prémuni à fond contre une influence étendue d'œuvres littéraires anciennes, l'effort créateur de n'importe quelle époque, nous l'avons vu, reste soumis à une action qui peut être libératrice et féconde à sa manière.

C'est un heureux prestige, à tout prendre, qui laisse leur efficacité à des livres millénaires, et il en passe encore quelque résultat, par des contacts individuels,

dans les mœurs d'une époque ultérieure. « La lecture des livres grecs, affirmait Fontenelle, produit en nous le même effet à proportion que si nous n'épousions que des Grecques... » Mais il est consolant que les singularités déclarées d'une œuvre qui fut jadis « à succès » deviennent plutôt un obstacle à une grande faveur posthume. M. Faguet déplore bien que ce soit « par les parties les plus médiocres, sinon les plus misérables de leur intellect, que les grands écrivains se font une clientèle posthume » : cette parole amère pourrait être aussi aisément appliquée à la clientèle « anthume », et retournée quant à l'autre, puisque le temps fait justice de la plupart des habiletés, des mérites provisoires et passagers auxquels est dû, pour une si grande partie, un succès étendu. M. Bourget est plus équitable, ce semble, et plus rassurant : « ... Si l'on cherche une raison à la décadence de certaines grandes renommées littéraires du passé, on trouve toujours que les œuvres qui vieillissent n'ont pas été assez vraies. Tous les prestiges du talent d'écrire sont impuissants à préserver une œuvre qui n'est pas d'abord et surtout un témoignage de vérité. Le fait exact ne se démode pas... »

Mais ce fait exact ne risque-t-il point, dans nombre de cas, de ne plus présenter qu'un intérêt de document humain, tout à fait indépendant de la forme littéraire qui l'abrite et le convoie? A sincérité égale, bien des circonstances encore favorisent ou gênent la « survie » d'une œuvre de l'esprit, sans que sa réelle précellence s'y trouve vraiment en cause. Ce sont déjà les vicissitudes de la renommée qui

sont impliquées dans cette question : une sorte de « survivance du mieux adapté » pose à notre attention de nouveaux problèmes. La gloire d'outre-tombe, et même la grande notoriété d'un auteur vivant, procèdent de raisons assez différentes de celles qui mettaient en contact, presque directement, une œuvre, un talent, avec un groupe social déterminé qui en subissait l'influence par une sorte de prédestination et d'harmonie préétablie. A mesure que l'humanité accroît le nombre de ses morts, à mesure qu'une clientèle s'augmente à distance d'unités plus nombreuses, la renommée offre une résonance plus ample à des noms éminents, confère une dignité accrue aux œuvres dont elle se souvient : une adoption nouvelle incorpore d'une façon plus quotidienne, dans la trame d'une civilisation, des fragments de l'activité expressive de ses artistes. Mais si l'humanité fait à ses grands hommes une place de plus en plus glorieuse, c'est à sa manière qu'elle les adopte et les consacre, et il y a là comme un dernier avatar dans la vie sociale des choses littéraires.

LIVRE IV

LES GRANDES ADOPTIONS COLLECTIVES

CHAPITRE I

La renommée.

La gloire du nom ou la gloire de l'œuvre. — L'existence anonyme des formes littéraires. — Toute renommée durable est fondée sur un jeu de probabilités qui prolonge ou qui crée certaines grandeurs littéraires. — Signification symbolique prise par les très grands noms.

Si tout succès procède d'un « coup d'État », toute renommée se fonde, à vrai dire, sur un jeu de probabilités. C'est une sorte d'hypothèse, en effet, relative aux vicissitudes ultérieures du goût et au développement des idées dominantes, qui supporte toute réputation destinée à prendre de l'ampleur et la durée. Renommée, « célébrité répandue en tous lieux », disent les dictionnaires; et, pour les créateurs d'expression littéraire, c'est la suprême survie qui s'attache à cette diffusion extrême d'un nom, d'un titre, d'une pensée, d'un fragment quelconque...

Le phénomène de la renommée se présente d'une façon un peu différente dans les lettres et dans l'histoire. Une renommée historique demeure sensiblement inamovible, au moins dans une ère donnée : Louis XI ou Richelieu pourront être, dans un même siècle, fort différemment jugés; Napoléon passera, dans une période assez courte, par les pôles opposés de la gloire; ils n'en restent pas moins notoires, ayant modifié profondément l'aspect d'une nation ou d'une société, — et c'est à quoi équivaut, en somme, toute grande intervention historique. Il faudra, pour qu'on les oublie, qu'on cesse de s'intéresser à des zones entières du passé.

Il n'en est pas de même pour une renommée artistique. Sans doute, des lexiques ou des manuels feront émerger longtemps un grand nom : des études rétrospectives signaleront le retentissement d'une œuvre dans le milieu contemporain. Des rues, des places, des avenues, auront été baptisées d'un patronymique notoire. Mais la renommée véritable, dans la littérature et tous les arts d'expression, doit comporter autre chose, une signification durable, une auréole persistante. Et c'est par là que le flux des phénomènes entraîne avec lui toute gloire et l'empêche de conserver en toute certitude une valeur permanente. Le paradoxe d'hier, aujourd'hui lieu commun, peut devenir préjugé demain, et la forme est soumise à ces fluctuations aussi bien que les idées : qu'arrivera-t-il de la réputation la mieux fondée en apparence, si l'enjeu d'autrefois ne correspond plus aux mises d'une autre époque ? Vérifications incessantes et revisions continues et secrètes,

que précède d'ailleurs, chez tout écrivain, une sorte de pari concernant les futures manières de penser et de sentir.

*
* *

Plus encore que pour affermir un succès ou amorcer une réputation, un *nom* semble indispensable pour fonder une renommée : les deux mots sont d'ailleurs voisins. Le patronymique, dans nos sociétés occidentales, fait tellement corps avec l'individu que cet assemblage de lettres est devenu l'étiquette nécessaire de toute action humaine qui mérite de retenir l'attention de la société.

La faculté de diffusion d'un nom est assurément pour quelque chose dans la gloire. A. Dumas rencontra un jour un Hollandais qui lui affirma que son pays contenait deux poètes qu'il fallait mettre bien au-dessus de Lamartine et d'Hugo ; ils auraient été connus du monde entier, « si on pouvait prononcer leur nom dans un autre pays qu'en Hollande ». Opposez à cette difficulté onomastique, non pas tout à fait le nom de Lamartine, qui sembla bizarre et vulgaire à quelques-uns, mais celui de Victor Hugo dont l'**H** évoqua de bonne heure les tours de Notre-Dame, dont les quatre syllabes sonnent « comme quatre coups de clairon » : il est certain qu'une faveur inestimable s'attache à cette étiquette primordiale de l'individu civilisé. Les humoristes se sont même plu à l'exagérer et à faire toutes les variations possibles sur l'ancien dicton latin, *bonum nomen, bonum omen*. Il est vrai qu'après un certain temps, la célébrité du nom et les notions qui s'y trouvent

associées empêchent de songer à sa signification ou à sa médiocre euphonie, et Racine ou La Fontaine n'ont plus à compter avec des fins de non-recevoir de ce genre; mais l'influence des noms sur les renommées débutantes, ou encore hésitantes, peut très bien faire passer un Lefranc de Pompignan, un Malfilâtre ou un Baour-Lormian par une période difficile. Mercier notait déjà, dans son *Tableau de Paris*, que le nom de Voltaire était fait pour la gloire; ceux de Pichegru ou de Dugommier ont paru grotesques à de sarcastiques aristocrates : ce n'est pas simplement dans un poème épique qu'un héros peut avoir tort de s'appeler Hildebrand, et notre XVIIIe siècle en voulait, par exemple, aux trois conjurés légendaires de la libération helvétique de porter des noms moins favorables à l'euphonie que ceux d'Harmodius ou d'Aristogiton. Le nom de Fualdès nous semblera toujours désigner l'assassin plutôt que la victime d'un crime inoubliable; et beaucoup de « Welches » authentiques ignorent encore à qui s'adressait ce terme de persiflage.

L'homonymie est toujours funeste à l'une au moins des renommées qui se trouvent en jeu; si leurs prétentions sont du même ordre, l'estime qu'ont chance de rencontrer un Corneille cadet, un second Racine ou d'autres Rousseau sera diminuée au profit de leurs concurrents, et les « trois Dumas » ne doivent peut-être qu'à leurs activités divergentes d'être accueillis sans trop de déficit pour deux d'entre eux — mais lesquels? — dans le large souvenir de la postérité. Elle n'aime guère les dynasties en littérature. Il est vrai qu'un tel désavantage ne laisse

d'avoir ses compensations : la certitude de se faire remorquer, même au prix d'une diminution de renom, par le patronymique illustre qui passerait inaperçu sans cela. Pour un Marot, un Schlegel, un Musset et bien d'autres, il y eut peut-être, à l'origine de la renommée, quelque avantage à reprendre un nom qui avait déjà eu l'oreille d'un public réduit, mais attentif. On a même cité des exemples de confusions plaisantes où l'illustration d'un auteur s'augmentait illégitimement de toute une notoriété qui revenait de droit à un lointain homonyme : tant il y a de force d'attraction dans un nom qui commence à voler sur les lèvres des hommes.

*
* *

Un premier succès, une réputation faite, l'estime des contemporains ne sont pas aussi indispensables qu'on pourrait croire à l'établissement d'une renommée. Il arrive que la postérité répare avec éclat des oublis ou des négligences : la gloire de Stendhal est toute posthume, et le romancier qui, de 1817 à 1842, tira de ses œuvres complètes la somme effarante de cinq mille sept cents francs, est abondamment dédommagé de son obscurité relative. L'histoire littéraire compte un certain nombre de ces « sauvetages », où une adhésion fort tardive confère une immortalité d'outre-tombe à des œuvres qui n'avaient pas « vécu », ou à peine, du vivant de leur auteur.

Cependant, il est rare que l'applaudissement passager de la vogue ne soit pas la première condition

d'une gloire ultérieure : la société est engagée, dirait-on, par des adhésions antérieures, et elle préfère, en somme, reviser des procès déjà engagés, plutôt que d'en susciter de toutes pièces. Un nom déjà connu entraîne après soi un certain respect traditionnel, et au lieu que l'œuvre rende l'auteur immortel, c'est à vrai dire le nom de l'auteur qui fait répandre et durer son œuvre. « Il y a des livres que les circonstances portent, et qui portent ensuite les hommes qui les ont faits »; après quoi le nom de ces auteurs maintient dans le champ de l'attention des œuvres qui risqueraient d'en sortir.

Souvent même, nous l'avons vu, c'est par un détour que revient dans son pays d'origine une célébrité qui fut accueillie à l'étranger avant de l'être dans la patrie : pour des raisons fort différentes, un Gobineau, un Claude Tillier se trouvèrent notoires en Allemagne, un Senancour en Angleterre et en Scandinavie, quand la France ne connaissait plus guère leurs noms. O. Wilde, en revanche, devra sans doute à un fidèle public, de ce côté de la Manche, de retrouver quelque jour un accueil plus indulgent sur l'autre rive. Il n'est pas sûr que l'Allemagne eût reconnu un de ses plus grands poètes dans Henri Heine, sans la dévote clientèle qui persévéra dans son admiration pour lui en France et dans d'autres pays latins.

Du reste, une fois repris et enchaînés dans la série des illustrations nationales, les grands noms littéraires ont chance d'y rester assez longtemps maintenus. La transmission des œuvres par les bibliothèques privées, la fidélité des admirations

de familles ou de groupes, l'hommage des villes qui baptisent des rues, mais surtout l'influence de l'enseignement, sont des garanties indéniables de durée. Combien de temps le *Petit Savoyard* de Guiraud, telles pièces de Delavigne et de Soumet ne se sont-ils pas perpétués dans les recueils de morceaux choisis et dans la mémoire de jeunes générations — pressées d'ailleurs de s'émanciper de ces survivances du goût grand-paternel et de courir à leur tour à une littérature plus expressive! L'influence de l'école, dans l'espèce, est prédominante ; l'étiquette de « classique », au lieu de signifier, en conformité avec l'étymologie, « un des meilleurs de la première catégorie », désigne à présent un écrivain qui, étudié dans les classes, correspond à une moyenne idéale sur laquelle doit se modeler un esprit en formation : et il est certain que les deux sens ont des points de contact. Cependant toute une série de caractères poétiques ou romanesques ont chance d'être exclus de ce classement, et la norme qui est appliquée à un tel choix risque de fausser un peu la conception de la grandeur et de l'originalité littéraires.

Si le goût se développait dans une direction unilinéaire, rien ne serait plus simple, ni plus logique et plus sûr qu'une renommée, servie alors par des élites croissantes, qui feraient des cercles concentriques autour d'un point glorieux et imposeraient leur opinion éclairée à des groupes de plus en plus nombreux. L'honnête Boileau n'hésitait pas à admettre ce critérium du consentement prolongé. « Lorsque des écrivains ont été admirés un fort

grand nombre de siècles et n'ont été méprisés que par quelques gens de goût bizarre, car il se trouve toujours des goûts dépravés, alors, non seulement il y a de la témérité, mais il y a de la folie à vouloir douter du mérite de ces écrivains... Le gros des hommes à la longue ne se trompe point sur les ouvrages d'esprit. Il n'est plus question, à l'heure qu'il est, de savoir si Homère, Platon, Cicéron, Virgile, sont des hommes merveilleux; c'est une chose sans contestation, puisque vingt siècles en sont convenus... » VIIe *Réflexion critique sur Longin*.

Mais Boileau compte sans les lignes divergentes qui dirigent successivement l'orientation des goûts. Passe pour les « vingt siècles » qui se trouvent d'accord — et encore — sur Homère et Platon. Que fait-il de la dénaturation de Virgile au Moyen Age, révéré comme magicien bien plus que sous figure de poète? et n'est-il pas trop certain du consentement universel au sujet de Cicéron, « homme merveilleux »? Car c'est ici qu'opèrent ces « paris » qui peuvent offusquer pour longtemps, parfois pour toujours, l'éclat d'une gloire en apparence incontestée, ou qui augmentent son irradiation sans qu'elle y soit désormais pour rien. Un procédé de description, une nuance de psychologie, une interprétation de la vie sont confirmés par la marche générale des idées; leur portée se découvre à l'improviste; leur application à de nouveaux termes leur confère une fraîche efficacité; ou, au contraire, le *nisus* du monde intellectuel détourne d'un côté différent les tendances de l'esprit, la réaction des sensibilités devant la vie se fait d'une autre manière, les imagi-

nations opèrent sur un plan absolument renouvelé. D'où d'étranges fortunes, et des infortunes plus étranges encore, dont il n'est pas inutile de rappeler quelques exemples.

Ronsard n'a duré que d'une vie timide et presque souterraine pendant cent cinquante ans au moins de notre littérature : que le XVIIIe siècle, au lieu d'attendre à peu près son terme pour revenir à une antiquité plus franche et plus savoureuse, ait été ramené à celle-ci de bonne heure, et il aurait eu scrupule à condamner un si beau poète, à prononcer son veto, comme il l'a fait, sur « ce mélange de mots grecs et latins avec le jargon barbare qu'on parlait alors, produisant des sons aussi aigres que ceux dont les onagres font retentir les montagnes des Pyrénées... » Quelque indulgence pour le lyrisme aidant, le poète de Marie n'aurait pas attendu aussi longtemps un réveil qui a tenu à des raisons auxquelles lui-même ne pouvait plus rien. Inversement, les petits vers légers du XVIIIe siècle n'ont rien perdu de leur valeur intrinsèque, — c'est nous qui n'avons plus du tout le sens du badin, du frivole et du pimpant, et qui en sommes venus à comprendre autrement la poésie de circonstance.

La gloire de Fénelon au XVIIIe siècle est engagée pour une part dans son œuvre authentique, mais pour une part plus considérable dans la diffusion des idées « humanitaires » en fait de religion, de société et de nature. La même époque, qui ignorait à peu près Chaucer et méprisait Dante, préférait Bion et Moschus, comme idyllistes, à Théocrite, et n'était guère éloignée de mettre Homère au-dessous de Virgile.

Lamennais disait : « Les circonstances ne font pas les hommes, elles les montrent. » Il en est absolument de même des circonstances qui font la grande renommée littéraire. Que le rationalisme moyen et le réalisme mitigé qui règlent la plupart de nos goûts depuis trois quarts de siècle se trouvent remplacés par des dispositions symboliques et mystiques, et les noms significatifs de la littérature française ne seront plus tout à fait les mêmes : qui n'entrevoit une série imprévue où Saint-Martin, Ballanche et Bergasse parmi les penseurs, La Morvonnais et Maurice de Guérin parmi les poètes évinceraient des illustrations qui se trouvent aujourd'hui en vedette? Et, parmi les gloires consacrées dont il est malaisé de se séparer et que ne compromettrait pas un tel classement, que de chassés-croisés ! que d'interprétations différentes pour des œuvres que notre point de vue actuel nous fait apercevoir sous un certain angle !

C'est même, on peut le dire, l'expérience répétée de « triages » de ce genre qui confère leurs meilleures chances de durée à des renommées littéraires supérieures. Une grande réputation, à la mort d'un écrivain, subit d'ordinaire une éclipse ; le choc des générations qui se suivent l'entraîne dans un oubli qui peut être durable. S'il n'est que provisoire, la parabole qui ramène à l'horizon cette candidature à la durée, la soumettra à de nouvelles épreuves, entreprises d'un point de vue nouveau. « V. Hugo connaît, écrivait H. de Régnier, les vertus de ce sommeil préalable... Toute belle œuvre y a droit. Il faut qu'elle perde sa première vie pour en con-

quérir une seconde, il faut qu'elle se décharne et s'ossifie, elle a besoin de silence. C'est l'instant, d'ailleurs, où une première postérité la fréquente... »

Ce travail mystérieux, qui jette dans la nuit certaines parties d'une œuvre destinées à en émerger peut-être plus tard, y précipite les productions qui n'offrent, si l'on peut dire, qu'*un sens*. Un livre n'est pas tout à fait le même à tous les moments du temps; une œuvre d'ensemble, encore moins; et pas davantage le nom de l'écrivain qui la désigne, et dont la personnalité humaine, souvent, concourt à la laisser en vedette en face de la postérité. Des approches successives, et qui sont faites de points divers ou opposés, vérifient cette complexité nécessaire. Par là peut s'opérer cette répartition de plus en plus équitable des gloires qui fait durer, du moins, ce qui est susceptible de satisfaire à plusieurs de ces reprises. Flaubert aurait pu y songer, lorsqu'il disait à propos de Béranger : « L'immense gloire de cet homme est, selon moi, une des preuves les plus criantes de la bêtise du public. Ni Shakespeare, ni Gœthe, ni Byron, aucun grand homme enfin n'a été si universellement admiré... »

*
* *

« Être souvent nommé, est-ce vivre? » a-t-on demandé fort justement, à propos des volumes ingénieux et inquiets où P. Stapfer examinait les iniquités diverses des *Réputations littéraires*. Sans doute, la persistance d'un nom n'est pas tout; elle n'est souvent qu'un vestige mort, et les œuvres sur

lesquelles bat encore le pavillon de certains écrivains du passé sont bien des « brûlots éteints ».

Plus effective, assurément, serait la survie de ces fragments de littérature qui se perpétuent dans le langage courant, « cultiver son jardin », « l'éternel féminin », « vous êtes orfèvre ... » ou la persistance de certains types incarnant Maritorne ou Alcindor, Don Juan ou Alceste, Chérubin ou Phèdre. La plupart du temps, ces formes littéraires « vivent », et de la vie la plus authentique, sans que l'on se doute de leur origine. Qui sait d'où proviennent de commodes formules, trouvailles littéraires à leur point de départ, telles que « mettre sur le tapis » ou « entrer en lice », « tuer le mandarin » ou « ce qu'un vain peuple pense »? Qui se doute que *sacripan* ou *rodomont* viennent de Bojardo, « la manière » de B. Gracian? Et ce sont là, indiscutablement, des poussières éparses, mais vivantes, de livres dont les auteurs nous sont devenus totalement indifférents.

Ce qui importe, au fond, à la vie et à la société, c'est que de tels enregistrements se produisent : ce n'est pas que des êtres privilégiés, des « génies » en aient le monopole : et nous sommes peut-être trop disposés à étendre à tous les ordres d'activité la conception carlylienne du *héros*. Le sonnet d'Arvers ou les couplets de la *Marseillaise*, manifestations à peu près isolées d'esprits sans spéciale grandeur, sont plus essentiels, en somme, que les à-côtés de Goethe et de Victor Hugo : notre romantisme latent, seul, et peut-être le désir de la jeunesse de s'exalter vers des types absolus d'humanité, ont érigé l'idole du grand poète qui serait en perpétuel état de

création, et dont les moindres trouvailles seraient dignes d'être commémorées.

On s'est amusé à noter « les petites ignorances de la conversation » : vers-proverbes, citations littéraires usuelles, maximes et figures qui ont incontestablement enrichi le patrimoine humain, assoupli ou affiné la commune façon de dire les choses; or il s'en faut que la majorité de ces acquêts proviennent d'une œuvre absolument classée. Qu'est-ce à dire? Que la conscience sociale annexe, pour se différencier et mettre en forme ses différenciations, tout ce qui lui est bon, que ce soit l'étincelle échappée à la forge d'un demi-dieu ou la brindille enflammée qui vient du feu de paille d'un apprenti. On a pu dire que « la manifestation géniale isolée d'un esprit ordinaire, pour n'être qu'un éclair dans un esprit médiocre, n'en constituera pas moins une œuvre de génie; il suffit que le maximum ait été atteint, sans qu'il soit nécessaire que la courbe par laquelle on pourrait représenter l'action cérébrale de l'individu, présente à ce point de vue un plateau ininterrompu. »

Cette conception choque sans doute notre goût de la simplification; notre sens de l'admiration, d'autre part, notre désir d'associer de l'humanité à toutes les grandes choses nous inclinent à préférer des grands hommes absolus à une même monnaie d'inventeurs occasionnels. Il n'en est pas moins vrai que si, par exemple, les œuvres littéraires étaient anonymes — comme l'architecture du Moyen Age — nous serions surpris de voir nos dévotions se disperser vers un peuple de petits dieux, au lieu de

se concentrer autour d'un Olympe réduit à quelques figures. L'épreuve, d'ailleurs, ne laisse pas de se faire toute seule dans l'état actuel des choses.

Même des pièces connues et citées ont pour auteurs des ignorés. « Jouer les Desgenais », c'est à peine rendre hommage à Barrière et Capendu; le *Testament de César Birotteau* est beaucoup plus célèbre qu'Edmond Villetard, son auteur. Un des romans anglais les plus lus, *John Halifax, gentleman*, de Mrs Craik, reste infiniment plus notoire par son titre que par son auteur. Et Walter Scott agissait déjà sur le goût européen que l'Angleterre s'épuisait encore en suppositions émerveillées sur le *grand inconnu*.

Cependant il paraît conforme à une tendance de l'esprit de préférer à ces anonymats vivants des noms définis et glorieux; dans bien des cas, nous sommes prêts, plutôt que de supposer un auteur de plus dont la mémoire serait à tort effacée, à attribuer à un écrivain que nous connaissons la paternité de ces enfants trouvés. J. Lemaître s'amusait à rapatrier ingénieusement des vers comme ceux-ci :

> Enfin, j'ai vu la Peste au sommet des collines
> S'asseoir, comme un berger qui compte ses troupeaux,

qui devraient être de Lamartine et qui sont de Louise Michel; ou comme ce bel alexandrin :

> J'ai montré ma blessure aux deux mers d'Italie,

qui ferait honneur à Musset et qui est de Maynard, contemporain de Louis XIII. Petit jeu inépuisable et

un peu pédant, qui repose sur un principe admirablement simple. C'est que la puissance d'oubli et de simplification de toute collectivité humaine n'a probablement d'égal que son besoin de créer, autour d'individualités homogènes et typiques, des ensembles aussi concordants que possible. Ne fût-ce que pour pouvoir s'exalter vers un type, admirer et détester avec force et précision, développer ainsi ses virtualités latentes, l'homme tient à mettre des noms, et peut-être des visages, sur les prédécesseurs dont il garde ou renouvelle le souvenir. Étendre à l'auteur l'intérêt suscité par le livre, on l'a dit, c'est peut-être un raffinement, peut-être une perversion du sens littéraire : mais il est naturel que les générations tentent de faire coïncider sur le plus grand nombre possible de points la gloire du nom et la vie de l'œuvre, la personnalité distincte et le mérite spécial par lequel elle a le droit de se détacher des grisailles du passé.

Et ce sont, dès lors, des forces créatrices de *légendes* qui opèrent sur les renommées, qui déterminent la survie des grands écrivains et, avec leur nom, d'une bonne partie au moins des formes littéraires qu'ils ont créées. Car si, dans le présent, une réputation normale *suit* le succès, les épreuves favorables de la lecture ou de l'audition, elle *précède* ce critère lorsqu'il s'agit d'auteurs du passé en face d'une clientèle posthume : c'est parce que l'on continue à parler de Molière que de nouveaux lecteurs lui viennent, et l' « ascendant » du nom, comme disaient les tireurs d'horoscopes, se trouve opérer puissamment avant tout contact.

La « force d'existence », si l'on peut dire, de ces privilégiés s'accroît d'ailleurs de tout ce que perdent leurs concurrents malheureux. P. Stapfer a bien raison de penser que « le style est à lui seul le plus grand effort que l'individu puisse faire pour prendre possession d'un avenir éternel » : à condition qu'on admette qu'il ne s'agit que d'une éternité limitée, et que le style est, non point un ensemble de petits moyens et de recettes scolaires, mais le plus haut degré de l'expression littéraire ; à condition aussi que la collaboration de l'esprit légendaire de l'humanité soit acquise à ces enjeux magnifiques. Esprit simplificateur, avant tout, mais animateur aussi. « La Fontaine, disait P.-L. Courier, m'est mieux connu que si, lui vivant, je le voyais sans lire ce qu'il a écrit. » Et les contemporains de Pascal qui ont pu l'approcher et l'entendre n'ont sans doute pas éprouvé, de cet « effrayant génie », une impression directe aussi vive que le vertige douloureux ressenti, à l'évoquer, par ses admirateurs d'un autre âge. Ce sont des procédés de simplification mythique où s'exercent, dès lors, quelques forces profondes de l'humanité.

CHAPITRE II

Les délinéations légendaires.

La mémoire restreinte des groupes simplifie les œuvres et ramène les noms à une signification essentielle. — La légende et ses nécessités. — Incarnation mythique des grandes tendances humaines. — Rattachement aux grands ensembles sociaux.

M. Bergeret méprisait la gloire littéraire, nous rapporte son subtil biographe, parce qu'il savait que « celle de Virgile reposait en Europe sur deux contre sens, un non-sens et un coq-à-l'âne ». Nous, de même, nous sommes quelque peu tentés de ramener l'œuvre de M. Bergeret à un *Virgilius nauticus* cent fois repris, jamais achevé; et si quelquelques citations éternelles et simplifiées. *Sunt lacrymæ rerum*, *Surgit amari aliquid*, paraissent les supports véritables de la gloire de Virgile, nous inclinons à voir, dans le répertoire entrepris et inachevé dont M. Bergeret est presque l'auteur, le symbole même de cet esprit curieux et éparpillé, ingénieux et de pauvre volonté.

C'est dire que nul n'échappe à une simplification qui est la loi même, la rançon et le bénéfice tout ensemble d'une existence prolongée, telle que la

peuvent refléter des esprits un peu éloignés de nous par l'espace et le temps. « Nul n'est grand homme pour son valet de chambre », a dit un humoriste : nul ne peut être vu, comme par son valet de chambre, par les groupes humains qui feront du maître un grand homme : il y a là une nécessité qui tient à la fois à la mémoire restreinte des collectivités et au besoin qu'elles gardent d'incarner de grandes tendances essentielles dans des êtres de choix.

Mémoire restreinte des groupes. — Où en serait l'humanité, si elle devait conserver le souvenir complexe de son passé? A quel invraisemblable catalogue n'aboutirait pas une mémoire aussi fidèle? Ni dans le domaine de l'action, où les résultats sont presque tout, ni dans celui de la pensée et de la sensibilité, où l'effort, la bonne volonté, le don secret comptent peu, les courbes sinueuses, les « graphiques » zigzagants ne peuvent être enregistrés tels quels par les hommes : et c'est, au fond, le rôle permanent de l'histoire, antagoniste de la légende, de remettre sans cesse la fluctuation et la diversité de la vie dans des lignes simplifiées et roidies qui ne persistent qu'à cette condition dans l'esprit humain.

Les grands héritages de gloire supposent des valeurs homogènes. Tout le détail d'une œuvre littéraire un peu vaste, d'abord, ne peut encombrer à la fois la mémoire des collectivités. Une simplification fatale unifie et réduit des fortunes qui supposaient sans doute, lorsqu'elles étaient de la réalité, mille oscillations et d'extrêmes variantes. L'abbé Prévost a laissé cent soixante-dix volumes : la seule *Manon*

Lescaut fait plus, pour la durée de son renom d'écrivain, que les *Mémoires d'un homme de qualité* ou le *Pour et Contre*; c'est le deux centième environ d'une œuvre considérable qui assure à son auteur son inscription au « temple de Mémoire », comme disaient ses contemporains.

On ne va pas sur Pégase monté
Avec si gros bagage à la postérité.

Et, de plus en plus, à mesure que vont s'élargissant les cercles qui agrandissent dans le public la diffusion d'un nom illustre, un titre préféré s'attache à une gloire littéraire. Pétrarque, humaniste fécond, croyait que ses œuvres latines lui assuraient l'immortalité : il la doit à des poésies italiennes que lui-même appelait frivolités et bavardages. Tennyson fondait plus d'espoir sur les *Idylles du Roi* que sur *Enoch Arden*. Le *Cimetière* de Gray suffit à le déterminer à jamais. La *Chute des feuilles* a donné à Millevoye une sorte de mérite décisif. Lamartine redevient le poète du *Lac*, en dépit d'une œuvre foisonnante et d'une activité multiple. Balzac, après avoir écrit la *Comédie humaine*, est resté et restera surtout l'auteur d'*Eugénie Grandet*. Sully Prudhomme s'est étonné douloureusement de demeurer, pour le commun des lecteurs, le poète du *Vase brisé*. Le nom de Herwegh reste attaché à une réussite de choix, *Ich werde hingehen*. Avec son rude humour, le romancier G. Keller en a voulu à l'historiette privilégiée qui « lui courait après comme un caniche familier », *Roméo et Juliette au village*.... Flaubert, de même.

en eut vite assez d'être « embêté par la *Bovary* ».

Parallèlement, la renommée dépouille ses favoris de tout ce qui peut sembler adventice et superflu dans leur activité intellectuelle ou pratique. On a beaucoup de mal à faire accepter l'image d'un Chateaubriand homme d'action et cherchant sa vraie raison d'être dans l'entreprise politique, n'écrivant guère qu'en *à côté* son *Atala*, son *René*. Gœthe administrateur dérange l'idée qu'on est tenté de se faire du poète du *Divan*,

A Weimar s'isolant des choses...

Sainte-Beuve poète paraît jouer simplement, non sans fausses notes, le violon d'Ingres. Des critiques récents ont eu quelque hésitation à dire que le poète A. Angellier était professeur, cette fonction semblant exclusive d'un don éminent. Et les exemples ne se comptent plus de ces spécialisations, de ces resserrements, imposés à une personnalité par un souvenir simplificateur qui fait tort à de belles énergies. Ils peuvent être balancés, dans une admiration créatrice de légende, par une autre tendance antagoniste : elle consiste à faire tous les crédits à l'individu choisi, à supposer le grand homme capable de génie à tous les instants de sa vie et dans tous les domaines de son activité, à se dire du moins que, « s'il avait voulu... » L'infini doit s'être manifesté, sans limites, dans une créature de choix. L'homme-océan, cher à Hugo, remplace ici la mer ou le lac déterminés, resserrés entre deux rives trop précises. Une nouvelle étiquette, démesurée cette fois, mais aussi facile à lire que l'autre, se substitue à celle-ci.

Passe pour les grands esprits à dispositions multiples, un Leonard de Vinci ou tel autre *uomo singolare* de la Renaissance, un Bacon, un Shakespeare, plus tard un Gœthe : combien de « spécialistes », cependant, bénéficient d'une confiance analogue dans l'admiration diffuse de leurs dévots d'outre-tombe !

Mais le besoin d'universalité n'étant guère le fait des sociétés humaines, cette disposition à étendre l'empire du génie ne saurait l'emporter sur l'autre, plus conforme aux exigences de la division du travail et à l'accommodation sociale des répartitions strictes. Il est en effet bien plus commode d'assigner au grand homme une activité de choix, ou même de faire comme ceux dont parle Pascal, et qui, dans la personnalité d'Alexandre le Grand, retiennent seulement le trait d'infériorité qu'il leur convient de distinguer. « L'exemple de la chasteté d'Alexandre n'a pas fait tant de continents que celui de son ivrognerie a fait d'intempérants... On croit n'être pas tout à fait dans les vices du commun des hommes quand on se voit dans les vices de ces grands hommes... »

Incarnation des grandes tendances humaines. — C'est à ce titre surtout que les écrivains de marque sont admis — presque en dehors de leurs œuvres, et avec celles-ci pour surrogat, ou peu s'en faut, — à se maintenir dans le souvenir de la postérité. Éternel besoin, sans doute, pour toute collectivité humaine, d'avoir et d'élire des héros qui puissent incarner, d'une manière absolue, les dispositions principales dont elles-mêmes ne sauraient se passer

sans se diminuer! Et c'est ici surtout que s'opère une délimitation légendaire, analogue à ce que nous pouvons apercevoir dans le passé de l'humanité.

S'il est vrai que les grands inventeurs intellectuels soient les « héros » et les « saints » du monde moderne, quoi d'étonnant si eux aussi doivent s'accommoder à leur tour des simplifications et des grossissements qui marquent la renommée, et donnent presque la raison d'être de leurs précurseurs dans l'attention des hommes? La geste de chaque grand guerrier, dans la Grèce mycénienne ou dans l'Europe féodale, fut sans cesse enrichie par l'adjonction d'aventures nouvelles; mille faits analogues, qui variaient faiblement les exploits initiaux et les multipliaient plutôt par eux-mêmes, venaient développer l'histoire des personnages notables : l'imagination collective aime à voir les noms illustres attirer et grouper les événements. Plus encore : une spécialisation s'opère, qui incline vers un type analogue tous les exploits imputables au même individu, et qui répugne à laisser le hasard de la vie, la souplesse de la variété aux actes évoqués par un héros déterminé. Il faudra que les faits d'armes simplement courageux se trouvent attribués au bouillant Achille, tandis que ceux qui demandent de la ruse auront Ulysse pour auteur.

Roland est pieux, mais Olivier est sage...

Pour mieux comparer l'un à l'autre ces guerriers, on se plaît à les rapprocher en des entreprises communes, à les grouper autour d'un chef qui devient l'arbitre de toutes ces vaillances : attaque d'Ilion ou

de l'Islam, conquête du Saint-Sépulcre ou de la Toison permettant à Agamemnon, Charlemagne, Godefroi de Bouillon ou Jason de réunir autour d'eux les formes diverses de l'esprit guerrier.

La vertu des saints ne supposait pas moins d'enrichissements et de simplifications ; et il est entendu que les mérites de chacun sont comme des spécialités. Spécialités dans la pratique des vertus chrétiennes, et la chasteté, la bonté, l'humilité iront orner, d'une auréole réitérée et persistante, des êtres qui auront pu, dans la vie, passer plus d'une fois de l'une à l'autre des saintes dispositions de l'âme, ou même à quelques dispositions différentes. Spécialités dans l'intervention et dans l'action possible d'un saint sur telle variété de mal, et saint Tivertin guérit les maux de tête en réservant à saint Méen les accès de folie : on sait jusqu'à quel éparpillement est sujette une foi de cet ordre, et qu'en bonne hagiographie populaire, saint Laurent en « voulait » aux brûlures, saint Job aux ulcères, tandis que sainte Claire préservait de la cécité et saint Claude des boiteries.

N'est-ce pas de même que nous mettons, dans les grands hommes mémorables de l'ordre littéraire, des qualités éminentes et exclusives, et que nous tournons en légende la diversité des choses? D'invariables épithètes de nature rendront compte, tout comme pour un héros d'Homère, du trait saillant par où le « grand » Corneille ou le « tendre » Racine méritent de persister dans le souvenir des groupes. Ils y seront rejoints par le « doux » Fénelon, le « sardonique » Voltaire et le « sensible » Rousseau, en attendant l' « impassible »

Leconte de Lisle, Banville le « funambulesque » et l' « impeccable » Gautier. Après quoi, bien souvent, nous ferons passer dans l'œuvre la nuance d'immortalité accordée à l'auteur, tâchant de réduire instinctivement la signification exacte des ouvrages à la formule décernée à l'homme. Il nous choquera vraiment un peu de voir Corneille réussir dans la comédie, Racine exceller dans l'épigramme. Et, de même que nous ferions volontiers gagner à Condé et à Turenne toutes les batailles du XVIIe siècle, en laissant l'un, à la rigueur, s'attribuer les victoires d'inspiration et l'autre les victoires de prévision tactique, nous accorderions volontiers à tel auteur la suprême puissance tragique, tandis que son émule garderait pour lui la parfaite valeur comique. L'amour triomphant aurait son représentant, l'amour timide le sien, l'amour malheureux le sien encore. Cette spécialisation permet d'ailleurs à des contemporains rivaux de se grouper harmonieusement, en des ensembles symétriques dont l'avenir saura se souvenir. « On est tous, contemporains, amis ou rivaux, dans son époque, observait ingénieusement Sainte-Beuve, comme un équipage à bord d'un navire, à bord d'une aventureuse *Argo*. Plus l'équipage est nombreux, brillant dans son ensemble, composé de héros qu'on peut nommer, plus aussi la gloire de chacun y gagne, et plus il est avantageux d'en faire partie. Ce qui, de près, est souvent une lutte et une souffance entre vivants, est de loin, pour la postérité, un concert. Les uns étaient à la poupe, les autres à la proue : voilà pour elle toute la différence... »

Renan a discerné de fort bonne heure ces sortes d'*hypostases* qui élèvent avec un véritable coefficient exclusif les êtres dont l'humanité a besoin, en somme, pour s'élancer vers quelques types supérieurs d'action et de pensée. « Combien souvent, écrivait-il dans l'*Avenir de la Science*, les grands hommes sont faits à la lettre par l'humanité, qui, éliminant de leur vie toute tache et toute vulgarité, les idéalise et les consacre comme des statues échelonnées dans sa marche pour se rappeler ce qu'elle est et s'enthousiasmer de sa propre image. Heureux ceux que la légende soustrait ainsi à la critique ! » Le Romantisme avait assurément accru, au gré des auteurs et des jeunes ambitieux de lettres qui se promettaient des apothéoses pareilles, l'éminente dignité des écrivains : un peu partout, l'idée des « héros », celle des « hommes représentatifs » se faisaient jour dans la conscience occidentale, et Victor Hugo n'était pas seul à croire que « chacun d'eux représente toute la somme d'absolu réalisable à l'homme » et que l'histoire de l'humanité se résume dans ses penseurs et ses artistes. « Dans l'histoire future, l'esclave Ésope et l'esclave Plaute auront le pas sur les rois, et tel vagabond pèsera plus que tel victorieux, et tel comédien pèsera plus que tel empereur... Dante importe plus que Charlemagne, et Shakespeare importe plus que Charles-Quint. »

*
* *

Le *mythe*, dès lors, ne peut manquer d'être la suprême incarnation où iront se jouer les affinités

et les répugnances des groupes humains : et les créateurs de formes littéraires prendront cette valeur symbolique, tout aussi bien que d'autres hommes dont une postérité reculée se rappelle les noms et dont elle peuple ses Panthéons. L'activité de ces élus était une succession de moments dont chacun, peut-être, avait sa loi et sa norme, sa dépendance à l'égard des circonstances ou de l'énergie intérieure de l'instant : c'est ainsi, du moins, qu'on peut s'imaginer aussi bien un Vinci qu'un Napoléon : « ils sont tout entiers dans le moment qu'ils vivent et leur génie se ramasse sur un point ; ils se renouvellent sans cesse, et ne se prolongent pas : les heures de leur existence ne sont point liées entre elles par une chaîne de méditations graves et désintéressées : ils ne continuent pas de vivre : ils se succèdent dans une suite d'actes » (A. France). Or, la caractéristique de leur vie symbolique d'outre-tombe est inverse : leur renommée leur assigne bon gré mal gré une désignation aussi fixe que l'étiquette des vices ou des vertus dans des allégories du XIIIe siècle. Ils sont immobilisés dans un tracé qui cerne leurs contours avec autant de rigueur que l'enchâssement de plomb d'un vitrail. Et ainsi l'ardeur simple et forte de leurs dévots ou de leurs adversaires s'adresse à des emblèmes, riches d'un sens absolu et peu susceptibles de nuances.

On surprendrait bien des gens en leur disant que Voltaire croyait en Dieu, que Rousseau était un grand admirateur de Jeanne d'Arc, que Gœthe s'occupait d'intimes détails de son ménage et que

Victor Hugo avait un appétit invraisemblable, tant il est peu compatible avec la valeur symbolique prise par ces grands noms, que de tels à-côtés aient eu leur place dans les êtres qu'ils désignent — et que ces particularités risquent aussi de pénétrer dans les entités que ces êtres représentent désormais. Les jubilés qui réunissent, dans une admiration centuplée, des partis entiers, le genre d'attaques que subissent, en de telles occasions, les mémoires illustres qui en sont l'objet, démontrent à l'évidence quel genre de processus s'opère dans ces cas. Le centenaire de la mort de Schiller, en 1905, mit en relief une conception de la *Gemütlichkeit* allemande, diffuse parmi les masses et entretenue par une partie des dirigeants civils, religieux ou scolaires, conception qui trouvait tant bien que mal à s'incarner dans la figure du poète kantien. Les fêtes de Rousseau, l'année dernière, ont groupé les partisans et les adversaires de la démocratie entendue d'une certaine façon, et ont poussé le citoyen de Genève sur le front d'une bataille qui l'eût beaucoup étonné. Quand l'Angleterre et la France disputaient, entre 1760 et 1780, sur les mérites comparés de leurs auteurs tragiques, c'était tout un système, non seulement d'esthétique, mais de civilisation et d'intellectualité qui se trouvait engagé dans le nom de Shakespeare. Et l'on sait assez tout ce que celui de Dante peut entraîner de simplifications pour ses amis ou ses ennemis d'outre-tombe.

Il n'est pas de très grande gloire qui ne glisse ainsi de la vie à la légende, de la complexité à la simplification, du mouvement à la fixité. Contre de telles

promotions au symbole, l'histoire est à peu près désarmée, ou plutôt ses précisions et ses sécurités ne dépassent pas un champ surtout intellectuel et rationnel : par delà, sa lance et son bouclier sont sans prestige contre l'équipement magnifique des forces légendaires. Celles-ci ont du moins l'avantage d'assurer l'existence à des fragments du passé qui reposeraient, sans elles, dans de paisibles nécropoles et ne se dégageraient plus des bandelettes sacrées. Et d'ailleurs, il n'est pas impossible d'admettre, avec Emerson, le bien-fondé relatif de ces injustices apparentes où se consomme enfin une très grande destinée littéraire. « Il y a eu déjà un scrutin et un choix parmi des centaines de jeunes plumes, avant que l'écrit que vous lisez dans un journal éphémère passe sous vos yeux. Tous ces jeunes aventuriers confient leur production à la judicieuse oreille du Temps, qui siège et pèse, et qui, d'ici dix ans, reprend une page, parmi un million d'autres, pour la réimprimer. Ensuite, nouveau jugement, nouveau passage au crible, sous le souffle de tous les vents de l'opinion ; et quelle terrible sélection cette page n'aura-t-elle pas traversée, avant de pouvoir être réimprimée vingt ans plus tard — rééditée à un siècle de là ? N'est-ce pas alors comme si Minos et Rhadamante eux-mêmes avaient contresigné l'écrit primitif ?... Rien ne peut être conservé qui ne soit pas bon... »

Pour préciser cette vue optimiste du sage américain : nul grand nom — en dehors des grandes simplifications symboliques, et même avec l'aide de celles-ci ne peut être conservé dans l'ordre intel-

lectuel, si une valeur n'y est attachée, assez humaine et foncière et éternelle pour s'accommoder même des extrêmes vicissitudes des idées et des goûts. Rousseau, symbole d'une démocratie impatiente des tutelles trop organisées, a-t-il en lui assez de force de renouvellement, assez de variété, assez de sèves profondes pour devenir encore, par exemple, le symbole d'une aristocratie qui serait exigeante pour elle-même et pour les autres? Voltaire, symbole d'une bourgeoisie hostile aux intrusions du pouvoir religieux et aux explications miraculeuses, de la vie, possède-t-il une humanité assez riche pour être aussi, par exemple, suffisamment symbolique au gré d'un régime de théocratie rigoureuse et orthodoxe? Nous avons vu que de telles modifications de l'atmosphère intellectuelle générale menaçaient en somme toute réputation : elles ne conditionnent pas moins les vicissitudes d'une renommée supérieure. De même qu'un livre n'est pas tout à fait le même pour des lecteurs appartenant à deux générations successives, et qu'un certain degré de sincérité, de vérité solide est indispensable pour lui assurer une clientèle si peu continue que ce soit, — un très grand nom subirait une éclipse ou un définitif obscurcissement s'il ne désignait pas des forces de pensée et d'art susceptibles de recevoir l'adhésion simplifiée des intelligences et des âmes d'époques différentes. Et, par là, un principe indéniable d'équité domine ces destinées d'outre-tombe, soumises en apparence à tant d'incertitudes et de hasards. Une gloire littéraire qui peut évoluer, même dans le plan des interprétations allégoriques,

comme celle de Dante, celle de Shakespeare, celle de Gœthe, recèle évidemment des virtualités magnifiques et décisives.

Un autre élément de justice, c'est souvent aussi la persistance de deux légendes opposées au sujet du même nom, symbolisant dès lors, à la fois, des tendances assez diverses pour supporter cette double empreinte dont la renommée les frappe. On a pu, par exemple, confronter les interprétations antagonistes dont un Wagner a été l'objet : force de la nature merveilleusement énergique ou dégénéré mégalomane, artiste spontané, confident de tous les frissons de l'univers, de l'humanité et des peuples, ou cabotin maladif et névrosé jouant trop habilement de quelques procédés illusoires, « médiateur qui réconcilie les deux mondes en apparence opposés de la poésie et de la musique » ou factice organisateur d'effets décadents et raffinés (H. Lichtenberger). Encore cette double légende est-elle surtout la face et le revers d'une même interprétation totale : au lieu qu'on peut très bien trouver en concurrence deux symboles contradictoires appliqués à la même renommée. Victor Hugo, lorsque le peuple de Paris le veillait sous l'Arc de Triomphe, bénéficiait vraisemblablement, lui qui était « entré vivant dans la gloire », d'une double légende et d'une auréole faite de plus d'un cercle. Les lettrés semblaient d'accord pour révérer en lui — sans prendre grand souci de ses devanciers, rivaux ou compagnons du Romantisme — un initiateur incomparable, source de fleuves poétiques sans nombre, ancêtre d'une postérité presque patriarcale :

Les fils sont grands, purs de tout blâme :
Gloire au Père, à Victor Hugo !

Mais les classes moyennes, dans le même temps, simplifiaient le rôle politique de l'auteur des *Misérables*, négligeaient le juvénile champion de la légitimité, le Pair de la monarchie de Juillet, pour affermir dans une invariable attitude de républicain le grand mort auquel la France de 1885 faisait des funérailles nationales. Confluent fortuné, autour d'un catafalque, de deux admirations aussi simplificatrices l'une que l'autre ! Heureuses les renommées qui bénéficient, fût-ce successivement, de facettes assez diverses pour se multiplier ou se renouveler de cette façon ! Virgile a pu, grâce aux contresens rappelés par M. Bergeret, faire figure de grand magicien, de chrétien de la première heure et de moraliste allégorique. Cicéron a traversé les phases les plus antinomiques de la scolastique, de la Renaissance et du classicisme sans connaître des diminutions de gloire, en se réincarnant simplement dans des aspects fort divers. Rabelais s'est prêté à mille interprétations que rendait possibles son inépuisable truculence. Shakespeare, une fois tiré hors du dédain des « âges augustes », a alimenté des curiosités qui eussent assez malaisément, de Garrick à Tolstoï et de Schlegel à Victor Hugo, trouvé un sûr terrain d'entente. Gœthe a pu, à un siècle à peine d'intervalle, apparaître comme un professeur de suicide et comme un maître d'optimisme. Une étiquette stéréotypée, à chacune de ces réincarnations, remplaçait l'étiquette précédente : elle maintenait du moins

un grand nom dans le champ de l'attention. « Chaque époque, observe Lamartine en 1830, adopte et rajeunit tour à tour quelqu'un de ces génies immortels qui sont toujours aussi des hommes de circonstances : elle s'y réfléchit elle-même, elle y retrouve sa propre image et trahit ainsi sa nature par ses prédilections. » Heureux les noms assez grands pour servir sans trop d'éclipses à ces appropriations successives !

***

Cependant, même pour des renommées susceptibles ainsi de renouvellement et d'évolution, une condition encore s'impose : c'est que leur persistance traditionnelle soit assurée par des raisons qui sont fort au-dessus de tous les mérites de l'individu et qui tiennent à la civilisation générale et à l'histoire du monde.

Nous ne nous doutons pas assez, en effet, que les formules mêmes qui nous paraissent les plus révélatrices d'un art éternel, irréductiblement et absolument humain, restent engagées dans des ensembles de contingences, dans des systèmes intellectuels et moraux dont la pérennité n'est que relative : le même germe de mort auquel, dans un milieu plus étroit, sont exposées les réputations, vient dans un autre plan menacer les grands noms légendaires, en qui semblent se résumer les démarches fondamentales de l'esprit. Une modification de notre oreille musicale telle, par exemple, que nos gammes, nos intervalles, nos valeurs harmoniques nous deviendraient aussi désagréables qu'à des Orientaux,

ne mettrait-elle pas en cause et en danger, du même coup, la signification d'un Beethoven ? L'interdiction religieuse habituelle de représenter des figures humaines par la peinture ou la sculpture, ne nous fermerait-elle pas, autant qu'à des Mahométans, l'intelligence de Michel-Ange ou de Rembrandt ? Ces grands noms se videraient à la longue de tout résidu esthétique, et il n'est pas sûr que l'espèce de contenu psychologique absolu que nous mettons dans cette trinité de héros — intensité dans la rêverie grave, énergie violente, intuition des âmes — suffirait pour les maintenir dans la mémoire vivante de quelques générations, en attendant que d'autres ères peut-être les libèrent de leur ergastule provisoire. Le Moyen Age a connu plus d'une radiation de ce genre, sans qu'on puisse dire que la Renaissance ait pu rafraîchir toutes les gloires antérieures du monde intellectuel.

Il en est de même des simples formes littéraires. Le statut implicite que notre civilisation hérita de la Grèce et de Rome ne nous paraît « universel » qu'en raison de nos habitudes et de nos goûts. La notion de *développement poétique*, cet épanouissement d'idées ou d'images secondaires hors d'un germe initial ; le mélange d'humanité réfléchie et d'impressions de nature qui donne à nos interprètes préférés de la vie leur couleur et leur émotion ; l'équilibre que nous aimons trouver, dans un livre, entre la confession personnelle et la déférence à une sorte de moyenne humaine, — ces articles de foi sont peut-être moins éternels qu'il ne pourrait sembler. La juxtaposition hébraïque des thèmes, le

ritualisme chinois, la concentration japonaise, la sentence arabe, nous laissent entrevoir des modalités fort étranges d'expression, qui suffiraient à discréditer peut-être, auprès d'autres publics, même cultivés, nos Homère et nos Pétrarque, nos Lamartine et nos La Fontaine. Une prédominance ethnique nouvelle, un asservissement politique imprévu, n'obscurciraient-ils pas pour longtemps les astres les plus accoutumés à briller, même lointains, même indécis, même symboliques, à notre zénith européen ?

Mais le support le plus assuré des grands souvenirs légendaires en art, ce sont les nationalités, dont les œuvres de l'esprit (plus encore que les codes, les chroniques et les rites) aident à fixer la figure essentielle. C'est là, pour les formes littéraires, un des modes d'existence les plus assurés : contribuer à déterminer les traits dominants de ces vastes ensembles, moins soumis que les races à la fatalité du sang, plus obéissants qu'elles à une âme profonde, à la fois mobile et constante, presque aussi liés, le plus souvent, par l'identité du langage. Issues de ce flot renouvelé et revenant s'y perdre, les productions les plus éphémères aident à lui donner sa couleur et ses nuances : survie indistincte et anonyme assurément, mais la plus certaine encore et la plus prolongée. Des nations dont nous ne savons rien aujourd'hui ont pu avoir leur grand poète, qu'un commun oubli a absorbé, dont la disparition, dès lors, a rendu muets tous les siens : inversement, nous prêtons parfois à des peuples entiers, que nous connaissons mal, les particula-

rités que peuvent révéler des fragments de poèmes : tant semble étroite l'alliance de ces deux ordres de faits, l'expression littéraire et l'âme nationale.

C'est donc vivre encore, quoique d'une manière indiscernable et moléculaire, en quelque sorte, que d'être partie intégrante dans les groupes nationaux et leurs signalements réciproques. Mais ici, d'autres ensembles se forment, qu'il importe de considérer à part.

CHAPITRE III

Les synthétismes nationaux.

Les caractéristiques nationales : leur importance et leur danger. — Part de vérité incontestable et part d'erreur nécessaire. — Les littératures ne sont pas nationales, mais le deviennent. — Quelques variations et incertitudes concernant les littératures française, anglaise, allemande. — Grandes lignes déterminantes de la nationalité littéraire.

La plus exigeante, en effet, de toutes ces simplifications, la plus légitime par certains côtés, la plus contestable par d'autres, est celle qui assimile étroitement les nationalités à leur littérature, et qui rattache strictement à l'unité territoriale l'effort multiple qui s'est manifesté sur un sol donné. « Littérature nationale », « art national » : l'ancien humanisme ignorait de telles formules ; c'est aux environs de 1780, quand se prépare la grande lutte occidentale pour les nationalités, que des expressions de ce genre commencent à apparaître ; elles n'ont guère cessé, depuis, d'occuper une place en vedette dans notre terminologie courante.

Or, nous avons vu quelles réserves appelle, d'une part, l'hypothèse qui verrait dans la littérature l'expression directe de la société ; et combien aussi

une entité trop homogène, ethnique ou nationale, rendrait difficilement compte de l'effort qui crée des formes littéraires variables, diverses, ajustables à des perceptions assez variées de la vie. « Les genres, déclarait Balzac, appartiennent à tout le monde, et les Allemands n'ont pas plus le privilège de la lune que nous celui du soleil et l'Écosse celui des brouillards ossianiques. » Et Léon Daudet : « Les courants de l'esprit humain tourbillonnent, se remplacent, accomplissent des migrations, tels les peuples qu'ils représentèrent. L'intelligence s'élargit, le point de vue devient cosmopolite, et la race, sans sortir de chez soi, participe aux troubles, aux erreurs, aux sensibilités des races les plus éloignées... »

Sans doute, le cadre de l'idiome empêche la littérature d'être, si l'on peut dire, *d'ailleurs que chez elle*. Les brouillards ossianiques peuvent être vite conjurés par la simple texture d'une langue ; une singularité extrême de pensée, les raccourcis farouches de l'intuition, une tendance excessive à l'imagerie poétique, à la comparaison et à la métaphore, prospéreraient difficilement, étant mal à l'aise en un langage analytique, dans le pays qui se sert de celui-ci. Inversement, la netteté des concepts et leur liaison logique, la finesse de la dissociation mentale seraient à la gène dans un idiome habitué à d'autres modes de pensée et aboutiraient à grand'peine à une expression littéraire. Un Carlyle français, un Benjamin Constant espagnol, un Arioste norvégien se laissent difficilement concevoir. Quelle pauvre figure font en général, dans des traductions litté-

rales, des œuvres issues de civilisations vraiment éloignées l'une de l'autre par la longitude ou les siècles! Le même genre de dépaysement frapperait dans chaque peuple, cela va sans dire, les nuances de sensibilité qui ne correspondraient pas à des dispositions tout au moins *possibles*, parce que nulle aisance d'expression, nulle sécurité linguistique ne viendrait s'offrir à qui tenterait de les mettre en forme.

En ce sens, les manuels de littérature ont raison d'exclure de leur champ d'observation, par exemple, tels auteurs de mérite qui, Français ou Italiens du XIIe siècle ou du XIIIe siècle, bons Français et bons Italiens, j'imagine, écrivaient en latin. La langue définit assurément, dans une immense mesure, le caractère des lettres nationales; les gens qui la parlent rattachent ainsi à un sol déterminé, à une leçon spéciale de « la terre et des morts », l'effort vers l'expression, qui pourrait se perdre dans l'espace éthéré des idées pures et des langues artificielles ou désuètes.

Mais dans ce cadre, mouvant lui-même, quelle diversité reste possible! Et quelles variétés ne suppose pas, aussi bien que le génie d'une langue, l'esprit de la littérature qui en fait usage! Un idiome change assez, dans une suite de siècles, pour passer de la logique à l'impressionnisme, de l'armature rigoureuse d'un Bossuet à l'émiettement d'un Francis Jammes, de l'ondoyance d'un Montaigne à la sécheresse d'un Stendhal, de la lucidité d'un Voltaire au clair-obscur d'un Quinet, de la luxuriance d'un Rabelais à la maigreur d'un

Mérimée : comment ne pas supposer, dans l'intérieur de ces limites variables, quelque aisance d'évolution pour la littérature? Sans doute, la langue parlée ne participe guère de telles variations, et l'intelligibilité reste son vrai critère; mais toutes les langues sont suffisamment claires pour ceux qui s'en servent instinctivement, l'allemand et le chinois autant que le français et l'italien. L'art s'efforce précisément de faire accepter, à des perceptions moyennes, des notations plus intenses obtenues par des procédés de choix; et un état de civilisation très médiocre se contenterait seul d'une littérature réduite aux possibilités d'expression de l'usage courant.

*
* *

Brunetière observait justement qu'on se satisfait trop vite des caractéristiques nationales, pour définir un monument littéraire éminent. « Il n'y a rien de plus anglais, j'en conviens, que les comédies de Shakespeare : *les Joyeuses commères de Windsor* ou *Le Songe d'une nuit d'été*, ni rien de plus espagnol que les *autos* de Calderon, ou les *Visions* de Quevedo. *Le Prince* de Machiavel est sans doute encore un livre bien « italien », *les Affinités électives* sont un roman bien « allemand ». Et il se pourrait, à la vérité, qu'un autre mot n'expliquât pas moins heureusement ce que ces œuvres célèbres ont de plus original. Il se pourrait, en y songeant, que *le Prince* fut moins italien que « machiavélique », et *les Joyeuses Commères de Windsor*, après tout, moins

anglaises que « shakespeariennes ». Nous ne connaissons, en effet, qu'un seul Machiavel et qu'un seul Shakespeare. C'est ce qui donne à penser que leurs qualités ne leur appartiennent pas moins, leur appartiennent plutôt à titre individuel qu'à titre national. Combien de Gaulois, et même de Champenois, ne sont pas La Fontaine! Combien de Bourguignons, et de Français, par conséquent, ne sont pas Lamartine ou Bossuet, mais Piron, par exemple!... »

Cette revendication, c'est au nom des particularités individuelles du penseur ou de l'artiste que l'élevait l'auteur des *Études critiques;* or, l'examen des « sources » de l'invention ou de l'expression littéraires permet de la pousser plus loin encore, nous l'avons vu, puisque d'innombrables emprunts alimentent les arts nationaux et jettent un vaste réseau d'analogies et de dépendances sur des ensembles autrement étendus que les littératures particulières. Comment voir dans Mathurin Régnier un représentant absolu de l' « esprit gaulois », s'il a emprunté à l'Arioste sa conception même de la satire? Comment retrouver dans le théâtre de Schiller le génie allemand dans sa plus haute incarnation d'art, si la formule dramatique dont il s'inspire est nettement celle de Voltaire ou de Diderot? Comment s'extasier sur les particularités merveilleusement françaises d'un Victor Hugo, si ses intimes amis de 1840 étaient surtout frappés des affinités qu'il offrait avec l' « esprit germanique », tel du moins qu'on l'entendait communément à l'issue du romantisme? Et comment surtout prétendre

agglomérer l'ensemble des œuvres d'une littérature en un bloc assez homogène pour que ce soit vraiment de *littérature nationale*, une fois pour toutes et sans atténuation ni nuance, qu'il serait légitime de parler dès que l'on considérerait une série de monuments. que deux traditions assurées — celle de la langue et celle du sol — encadreraient à peu près?

Mais *si les littératures ne sont pas nationales, elles le deviennent*. Ce rattachement que n'offre guère, en plein jeu d'énergie créatrice, la genèse d'une littérature, il est opéré par le consentement même, l'adhésion successive ou le scrutin variable des générations. Un pays se fait sa liste, ses listes plutôt; une manière de ralliement est sonné, parmi le tumulte des formes littéraires, pour tel ou tel ordre de combat, et de grands « ensembles » s'organisent qui correspondent, non à l'authenticité des faits, mais à des tendances actuelles, à des nécessités d'existence morale; — mieux encore, sans doute, ils conviennent au pacte secret qui continue de déterminer, dans une nation vivante, l'organisation et la durée de ses parties constituantes. « Une littérature exprime une nation, non parce que celle-ci l'a produite, mais adoptée » (E. Hennequin).

Ainsi, des époques entières d'un grand peuple, des siècles conscients de leur patrimoine intellectuel entendent se reconnaître dans les lignes maîtresses qu'ils attribuent à tout le passé dont ils se déclarent solidaires. Les formules dominantes sur lesquelles nous vivons depuis cent vingt-cinq ans, le rôle même de l'enseignement national dans notre

culture et l'angle ordinaire de notre vision nous rendent surtout sensibles à ces continuités-là : nous nous avisons le plus facilement des survivances et des persistances qui nous font retrouver, à tous les plans de notre histoire littéraire, quelques directions analogues à celles que nous préférons aujourd'hui. La nationalité est devenue le « caractère essentiel » que nous reconnaissons implicitement dans la plupart des grands ensembles : comme c'est le premier support de notre condition actuelle, c'est invinciblement la norme première qui détermine nos vues synthétiques sur le passé. Un fervent du principe d'autorité, au XVIIe siècle, pouvait, tout de même, organiser selon ses idées les séries de faits qu'il passait en revue, les rattacher à la notion de primauté royale en récusant les écrits indifférents ou hostiles à cette notion ; un admirateur du rationalisme et de la culture « éclairée », au XVIIIe siècle, s'en tenait aux précurseurs des « lumières », et précipitait dans l'oubli les mystères et les miracles du Moyen Age ; un néo-chrétien de 1815 refaisait son choix en passant par-dessus les encyclopédistes et les hétérodoxes. Sommes-nous bien sûrs que nos ensembles « nationaux » ne soient point passibles, quelque jour, de revisions semblables, si le cours de l'histoire fait par aventure triompher pour nos sociétés des organisations différentes ?

Supposons, en effet, que la civilisation européenne retrouve une époque analogue à l'une de celles qu'elle a déjà traversées, et que le groupement des affinités intellectuelles et sociales, l'usage même des idiomes ne se répartisse pas selon les

unités territoriales. Que, par exemple, le français redevienne la langue de quiconque se pique de savoir-vivre, avec l'anglais pour les coloniaux, l'allemand pour les techniciens, l'italien pour les artistes, l'esperanto pour les voyageurs de commerce, et les divers parlers secondaires pour le simple usage de la vie courante locale. Des publics diffus ne créeraient-ils pas des goûts et des besoins d'expression auxquels la production littéraire répondrait sans trop s'occuper des exigences nationales, comme au temps où Hartmann d'Aue et Gottfried de Strasbourg étaient le prolongement de Chrétien de Troyes et de Thomas de Bretagne, où le roman de la *Rose* et celui de *Renart* pouvaient s'adresser, sans grande réadaptation, à des groupes séparés par la géographie, mais ralliés par mille affinités de culture, de goûts, d'habitudes, et dès lors plus différents, à tout prendre, de leurs compatriotes d'autres castes que d'étrangers de la même classe? Sans doute aurait-on aussi, dans cette répartition des goûts selon des zones toutes différentes, quelque chose d'analogue à ce qui tend à se produire dans le domaine de la musique, où la même *Veuve Joyeuse*, mais aussi la même *Symphonie en ré*, conviennent à des publics « transversaux » : une littérature bourgeoise, ouvrière, artiste, se frayerait un chemin à travers les divergences initiales du langage.

La conscience rétrospective que les hommes prendraient des derniers siècles littéraires s'en trouverait probablement modifiée. On retrouverait, au XVIIe siècle, une littérature aristocratique s'imposant, grâce au prestige des cours, dans la plus

grande partie de l'Europe, appelant à son aide les académies, les collèges et les théâtres privilégiés, installant sur la scène de toutes les résidences, de Versailles à Brunswick et de Londres à Vienne, les Grecs et les Romains de la mythologie et de la légende, et favorisant une littérature héroïque et « noble », curieuse de cas psychologiques extrêmes et dédaigneuse du train coutumier de la vie. En vain s'offusqueraient, ici les bons bourgeois, là les fidèles ou les dévots : en dépit des mandements ecclésiastiques et des ricanements de Chrysale, cette littérature « auguste » accomplit son tour d'Europe, et il faut attendre le XVIIIe siècle pour que d'autres classes sociales aient leur revanche. Le drame des conditions et des métiers, le roman des mésaventures de fortune ou de famille, la poésie de l'effusion sans contrainte ou de la mélancolie sans discrétion, offrent alors à une bourgeoisie européenne réfléchie, susceptible et raisonneuse, peu artiste en général, des aliments propres à lui plaire, — cependant que s'affadit dans les « petits vers » l'ingéniosité artiste, et que les formes dramatiques du grand siècle subsistent comme des schèmes vides. Une nouvelle clientèle encore, tout à la fin de l'ancien régime, demande aux cabinets de lecture des romans terrifiants, aux théâtres non classés leurs mélodrames, aux recueils de curiosités leurs ballades mystérieuses : des artisans plutôt que des parlementaires, des femmes et des jeunes gens plutôt que des lettrés la composent, et il faudra, à l'heure où s'organisent précisément les façons nationales d'entendre la vie de l'esprit, que des écrivains plus soucieux du grand

style et des vertus classiques épurent tant bien que mal tout ce trouble romantisme.

D'ailleurs, même dans le nouvel état d'une opinion qui répartirait le passé selon d'autres catégories, les particularités inhérentes aux origines nationales ne passeraient pas inaperçues : elles resteraient plus discernables que ne sont aujourd'hui les saveurs locales et les survivances provinciales, puisque la couleur linguistique primitive transparaîtrait, française dans Rousseau romancier ou anglaise dans Richardson, allemande dans Schiller révolté ou italienne dans Foscolo patriote, et que, pour être annexées à un nouveau groupement, les formes littéraires n'abdiqueraient pas ces dépendances et ces rattachements à quoi nous sommes accoutumés aujourd'hui. Salutaires et nobles synthèses, en vérité, qui tendent à ramener chacun auprès des siens ; abris commodes et tutélaires, mais qui sont si souvent défaits ou refaits, au cours de l'histoire, par des nécessités ou par des clairvoyances nouvelles !

Ces systèmes nationaux dans la littérature et l'art représentent, en somme, des forces et des disciplines plutôt que des réalités absolues, et bien moins une certitude qu'un effet de l'éternelle appropriation légendaire, opérant ici sur le terrain national. *Legenda*, choses à lire, lectures à faire, inscription d'une monnaie ou beau récit édifiant : ne pourrait-on dire que le sens étymologique de ce mot se retrouverait, tout comme dans le texte d'une médaille ou dans un exemple de vie chrétienne, dans l'organisation même du passé littéraire selon

des normes strictement nationales? Un choix préféré d'individualités intellectuelles constituera l'histoire de la littérature d'un pays, manifestera l'instinct profond d'un peuple à travers le temps, servira à définir son génie propre : rien de plus juste si l'on admet que se révèle ainsi l'entente *actuelle* d'une nation sur le sens de son passé esthétique, sur les continuités nécessaires, les reprises souhaitables, les héritages imprescriptibles; rien de plus incertain, au contraire, si l'on prétend accepter chacun de ces classements comme le support absolu de l'histoire, une définitive pierre de touche et surtout une raison impérieuse d'exclusion ou d'anathème.

*
* *

Qu'elles sont variables, en effet, les interprétations du génie national, tel qu'il doit apparaître dans la série continue des grandes œuvres significatives! Ce n'est pas toujours la même âme indivise que révèlent, au gré des historiens littéraires, des monuments identiques du passé, et c'est parfois sur des facettes opposées du même diamant que va se jouer la lumière. La matière est supposée constante, la saturation reste identique, et pourtant la cristallisation s'opère selon des indices différents — où les dispositions de l'opérateur sont intéressées. Mais c'est, à travers celles-ci, l'une des tendances mêmes de sa nation qui se révèle de la sorte et qui se plaît à systématiser ainsi les antiquités intellectuelles de son groupe.

La critique classique, ayant foi dans l'absolu du

beau, restait assez indifférente à ces interprétations, et le terme de « littérature nationale » aurait beaucoup surpris Boileau. Une « république des lettres » dominait les patries, et ne coïncidait strictement avec aucune. Dire que le bel esprit n'avait pas cours dans les pays froids, ou que les lumières n'avaient pas encore touché la Moscovie, c'était simplement admettre que la diffusion de principes esthétiques supérieurs se heurtait à des conditions moins favorables, sans que celles-ci dussent déterminer une autre forme, également légitime, de mentalité moyenne et de littérature. Au contraire, depuis 1780 environ, rien n'est plus courant que de contraindre une littérature à faire corps avec les particularités des groupes nationaux : mais au prix de quelles contradictions, — et souvent à l'aide de quelles orthopédies à la Procuste !

Villemain, en 1827, resserrait surtout les liens entre les grandes tendances politiques de la France et ses chefs-d'œuvre littéraires, et le « génie » de la littérature française éclatait surtout dans son libéralisme progressif. C'est du XVIIIe siècle qu'il s'agissait : ses écrivains « ont surtout marqué, par leur exemple, par leur ascendant démesuré, comme par les fautes et la dégradation des pouvoirs de leur temps, quelle place l'intelligence a besoin d'occuper à la tête de cette nation, et combien la réalité des institutions représentatives est nécessaire à la pensée des Français, autant qu'à leurs intérêts et à leurs droits... » Or, il va sans dire que les grands artistes et les grands catholiques risqueraient d'être pareillement exclus d'une liste dominée par ce seul

critère, bien fait pour séduire, par contre, le jeune libéralisme de la Restauration.

Cette dernière catégorie d'écrivains, théocrates avérés ou sensibilités chrétiennes, prennent leur revanche, et au delà, dans d'autres histoires de la littérature française qui font en quelque sorte des *gesta Dei per Francos* la raison d'être de ce peuple : ici, comment Bayle et Voltaire, ou même Calvin et d'Aubigné, ne se trouveraient-ils pas réduits à la portion congrue, tandis que François de Sales, Bonald et de Maistre auront la part du lion ?

Le XIXe siècle s'est efforcé cependant de concilier deux interprétations aussi divergentes du génie intellectuel de la France. C'est ainsi qu'un précurseur de Taine, Emile Montégut, étudiant en 1857, dans la *Revue des Deux Mondes*, le « génie français », observait « la facilité inouïe avec laquelle la France change ses conditions d'exister et de penser » : après avoir examiné quelques-unes des interprétations les plus courantes de ce mobile esprit qu'on dirait « l'âme d'un sceptique supérieur », il aboutissait à une définition propre à surprendre bien des contemporains, ceux-là surtout qui jugeaient *ab irato* un pays lassé des expériences de 1848. « La nation française est la nation idéaliste par excellence ». Et sa littérature se poursuit sans lacunes, expression totale et continue qu'elle tient à se donner, sans qu'il y ait, « quoi qu'on dise, d'époque qui résume plutôt qu'une autre la vie intellectuelle de la nation » : « plutôt libre produit de l'activité des esprits que produit spontané et fatal des instincts nationaux, elle participe ainsi des privilèges de l'in-

telligence, la liberté, le mouvement, la durée, l'incessant rajeunissement ».

Mais cet idéalisme ne prend-il pas bien souvent un aspect négateur qui risquera d'apparaître comme l'essence même de l'âme française? Gaston Paris, en 1870, semble hésiter entre « cette voix mâle et héroïque qui a tant de fois retenti dans les batailles des corps et dans celles des âmes » et « cette voix moqueuse et légère qu'elle a employée de tout temps, avec trop de succès peut-être, pour railler tout, à commencer par elle-même... » Où est la vérité, et comment choisir? « Il ne suffit pas d'avoir de grands écrivains pour avoir une littérature nationale; il faut que, dans ces écrivains, se soit exprimée avec puissance l'âme même de la nation. » Mais si l'âme même de la nation, sur bien des points, est le désaveu et presque la négation de sa propre unité et de sa mission apparente? Duo discordant, que des formules de large conciliation peuvent seules mettre d'accord sans trop de peine.

« La propagande, c'est le génie même de la France. » Cette formule de Michelet a souvent passé pour rendre parfaitement compte des virtualités profondes de notre peuple, et aussi de sa littérature. Celle du XVIe siècle, celle du XVIIIe, une partie de celle du XIXe siècle s'accommodent à merveille d'une telle désignation : mais que faire de tout le reste? Comment concilier, par exemple, une telle délimitation avec la particulière estime où ont été toujours tenus, chez nous plus qu'ailleurs, les ouvriers désintéressés de l'expression, ces « artistes littéraires » qui ont à peine des analogues dans certaines littéra-

tures étrangères? Stevenson prétendait que l'atmosphère même de la France communiquait à elle seule « l'amour du style, ... la propre et habile utilisation de la matière, une sorte de grâce dans le simple métier » que suppose par excellence toute œuvre éclose sous son ciel: Fr. Th. Vischer rend surtout hommage à notre esprit ordonnateur et à la « patte » plus habile ici qu'ailleurs; d'autres ont observé que ce simple mot, *le fini*, n'avait point d'équivalent dans la terminologie critique d'autres peuples : la caractéristique suprême de la littérature française serait-elle dans cette netteté, cette « propreté » de l'ouvrage intellectuel? Elle aurait permis, mieux que partout ailleurs, à des littérateurs du second et du troisième ordre, à la foule des chroniqueurs, des nouvellistes, des amateurs même, de mettre en forme le détail, de donner un tour agréable à leurs plus menues inventions, et de pousser à l'extrême une gentille variété de badinages, de saillies, d'ingénieuses et passagères trouvailles.

Mais il ne faut pas oublier que Nisard fait converger les forces vives de l'esprit français vers l'époque magistrale du XVIIe siècle: pour lui, « tout ce qui est antérieur à la Renaissance appartient à l'histoire de la langue, de l'instrument qui servira quelque jour à exprimer des idées générales » ; cet historien a beau conjurer « la chimère d'une littérature exclusivement nationale », il n'entend retenir vraiment, de l'effort expressif de la France, que « l'image idéalisée de la vie humaine, dans tous les pays et dans tous les temps » : il se rallierait donc, pour un peu, à la notion d'une littérature française

qui se serait abstraite du présent et du contingent, pour ne vivre que dans l'universel.

Nous serions faits, en conséquence, pour mépriser l'actualité ou nous en détourner. Or, n'est-ce point cependant à *l'art pour l'art* que Brunetière s'en prend, non comme à une simple infraction au devoir social de l'écrivain, mais comme à un phénomène contraire à tout notre développement littéraire? Étant « communicable » avant tout, notre génie souffrirait avec impatience, et « l'étalage orgueilleux et naïf de soi-même dans son œuvre », à la Musset, et « la virtuosité de l'artiste » cultivée par un raffinement de dilettantisme technique : n'est-ce pas frapper un Gautier, un Baudelaire, d'un ostracisme qui ne les a guère empêchés de séduire des générations curieuses de ciselure ou de singularité suggestive?

« Notre mission littéraire n'a consisté qu'à nous rendre les médiateurs de la circulation des idées et à leur donner la forme qu'il fallait pour en faire la valeur universelle d'échange... » (Brunetière). « Du XVIe siècle au XIXe siècle, les Français ont toujours, plus ou moins, mais toujours, sauf une période de quarante ans environ (1660-1700), imité les littératures étrangères; mais ils les imitaient avec la conviction qu'en les transposant ils les rendaient meilleures, que c'étaient emprunts de riche à pauvre... » (Faguet). Rien de plus exact, à considérer la situation « européenne » de la littérature française. Mais faudra-t-il juger indignes d'une vraie gloire nationale, peu analogues à l'impulsion générale de notre histoire intellectuelle, tant d'écrivains

humblement attachés à leur milieu natal, enracinés étroitement et dépositaires d'une tradition modeste, Bretons, Provençaux ou Berrichons que n'ont guère touchés les courants du large ou les vents du libre ciel? Amateurs maladroits ou insuffisants artistes peut-être, ils n'en ont pas moins manifesté une tendance dont ne témoignent pas au même degré les « nationaux » d'autres littératures : le désir de mettre en forme, sans application immédiate ni souci d'édification directe, des états d'âme ou des rudiments d'idées qui leur paraissaient dignes d'un revêtement littéraire. Même oubliés à juste titre, ils contribuent à leur façon à déterminer la figure complète du génie français.

C'est donc le danger des exclusions, toujours faciles, souvent tentantes, qui rend le plus périlleux ces systèmes séduisants et rigides. Le « caractère essentiel » de notre littérature amène Brunetière à infliger la peine du bannissement à la *Satire Ménippée*, à Retz et Saint-Simon, à Calvin, à d'Aubigné, alors que Joseph de Maistre, Charron ou Du Vair semblent jouer les premiers rôles. Il est naturel qu'en face de ces contradictions et de ces dangers, on hésite à préciser les lignes du signalement « général et permanent » qu'il resterait légitime d'attribuer à la littérature française, « qui est dans tous ses écrivains et qui est eux tous ». Et G. Lanson se contente d'admettre que, dans une variété infinie d'inspiration qu'il n'appartient à personne de limiter au nom d'une orthodoxie, un seul élément se dégage clairement : plus d'intellectualité que d'inconscient, un souci à peu près constant de l'équi-

libre entre l'idée et l'expression, un sens fort avisé des « moyens » que ne connaissent pas au même degré les littératures étrangères.

*
* *

Il serait facile de réunir de même, pour la plupart de celles-ci, les témoignages contradictoires d'historiens philosophes, successivement préoccupés de ramener à l'unité les manifestations du passé, et aboutissant, chemin faisant, à des antinomies de ce genre. On a souvent exposé par quelles réfractions a dû passer, dans les temps modernes, l'interprétation systématique du génie hellénique, la Grèce des académies et des boudoirs enfin renvoyée aux magasins d'accessoires par le début du XIXe siècle, l'austérité dorienne, la familiarité du réalisme de Sicile venant nuancer, sur le tard, ce légendaire prestige qu'avait trop déterminé, chez beaucoup d'amis de l'Hellade, le seul atticisme. Le génie latin et son caractère politique et civique, en revanche, a connu moins de vicissitudes chez ses interprètes modernes, mais c'est peut-être en raison de la moindre originalité des lettres romaines.

L' « âme » de la littérature anglaise, en revanche, a dû se plier à bien des sollicitations opposées. Non point autant de la part des historiens britanniques, trop heureux d'un long foisonnement d'œuvres significatives pour ne pas trop soumettre celles-ci à des systèmes. Mais qui ne songe à la forte et simple et raide interprétation du génie anglo-saxon par Taine, et aux corrections que ses adversaires et ses

continuateurs ont dû y apporter? Et ici, les anciens afflux continentaux, surtout le persistant génie de la race celtique, viennent compliquer la question — beaucoup plus qu'en France même, où pourtant un celtisme latent a pafois réclamé ses droits à l'hypothèse. Car si le génie anglais, selon la formule de Matthew Arnold, doit être caractérisé par l' « énergie accompagnée d'honnêteté » et par une sorte de « stabilité dans le caractère », qui ne voit quelles combinaisons viendra produire, pour l'agencement complet d'une littérature en langue anglaise, le secret apport d'un génie émotif et impressionnable au suprême degré? Et ce sont les traits qu'on attribue le plus communément au caractère celtique.

Selon que l'anglo-saxon ou le celte se trouvera surtout impliqué dans l'attention de l'historien, l'interprétation ne manquera donc pas de varier: elle changera aussi suivant que le marin ou le paysan, l'aristocrate ou le non-conformiste, le Puritanisme ou *merry England*, l'humanisme ou la vie industrielle, pèsera surtout dans la balance du faiseur de synthèse. De fait, on se l'est souvent demandé, qui est l'Anglais absolu? Est-ce Shakespeare ou Bacon? Est-ce Milton ou Dryden? Est-ce Pope ou bien Swift? Addison ou Richardson? Cowper ou Johnson? Scott ou Shelley? Browning ou Rossetti? Kipling ou Meredith? Voilà, par paires, des contemporains ou peu s'en faut, entre lesquels il faudra choisir, si vraiment les déterminantes nationales doivent cadrer exactement avec certains types de sensibilité et d'intelligence.

Et, tout de même, qui est Allemand de Gœthe ou

de Schiller, de Gottsched ou de Bodmer, de Wieland ou de Klopstock, de Heine ou de Hebbel? Notons que c'est sans doute sur ce terrain que s'est posée le plus nettement, et avec le plus de variété dans les réponses, une question bien faite, en effet, pour intéresser la philosophie de l'histoire. Peut-être même est-ce à une préoccupation d'origine germanique, à vrai dire, que correspondent ces identités qu'on cherche à établir entre la *psyché* d'un peuple et l'ensemble de ses variétés expressives. Hamann n'évoquait-il pas, dès 1762, un Génie de l'Allemagne, qu'il appelait à l'œuvre, « l'épée sur la cuisse, le carquois rempli de flèches, la voix d'un homme intègre »? Et le mérite de Herder n'est-il pas d'avoir constitué ces ensembles organiques où tout se tenait et s'épaulait, d'un appui merveilleusement rigoureux?

Que de vicissitudes, cependant, ont marqué ces interprétations de l' « esprit national », de la « littérature nationale » qu'élaborent tant d'historiens! Vilmar, en 1845, et beaucoup d'autres avec lui, sont heureux que l'Allemagne ait eu, au XIIIe siècle et à la fin du XVIIIe, deux périodes nettement culminantes qui sont pénétrées, l'une par l'esprit chrétien, l'autre par l'influence de l'antiquité et des diverses littératures voisines, française, anglaise, italienne; Gervinus manifeste une sorte de hâte à rejoindre le moment où le classicisme des Weimariens réalise enfin l' « idée » allemande, que le Moyen Age n'incarne à son gré que médiocrement. Mais Menzel, en 1858, n'admet comme vraiment germanique, analogue à fond aux dispositions de son peuple, qu'une

poésie manifestant une vive foi chrétienne; Richard Wagner, en 1865, se demande ce qui, dans l'art, est allemand : et c'est, pour lui, « la capacité de descendre en soi-même et, de ce refuge intérieur, de considérer le monde avec des yeux nets et pénétrants; d'où une tendance à la contemplation... » : quelque nonchalance apparente et la nécessité d'une excitation extérieure, un christianisme particulièrement pur, le sérieux de la conscience étant selon lui les corollaires de cet idéalisme. L'auteur de *Parsifal* reprendra en 1878 la même question, en célébrant l'efficacité de la guerre de 1870 qui a comme rafraîchi le germanisme essentiel.

W. Scherer, cependant, au même moment (1879) : « Le véritable germanisme ne consiste pas dans un renouvellement du tudesque primitif, mais dans le fidèle maintien et dans l'accroissement possible de la culture classique ». Et, tandis que Gottschall et Hildebrand voyaient le point de vue « spécifiquement allemand » dans une diffusion progressive des connaissances générales et l'accroissement du fonds intellectuel, Gelzer (1841) mettait Klopstock et son groupe à l'apogée de son premier volume, F. Horn (1822) cherchait dans l'histoire de la poésie, non de la prose, la vraie manifestation du génie national. Le Romantisme remporte ainsi, sur l' « âge des lumières », de fréquentes revanches; et si la nation tout entière, selon quelques-uns, s'était trouvée, grâce à ce mouvement, intéressée à l'effort littéraire de ses représentants, un récent historien comme Bartels (1901) semble découvrir la vraie conscience intellectuelle de son peuple dans des *personnalités*

qui dépassent de beaucoup leur ambiance : une « histoire des soudaines surprises » rendrait dès lors mieux compte du développement des choses littéraires que toute étude des milieux contemporains. Un sociologue comme K. Francke cherche la loi constante du passé littéraire allemand dans un jeu de bascule qui précipite l'intellectualité de la race tantôt du côté de la revendication individualiste, tantôt du côté de l'organisation étataire.

Quelle conclusion tirer du tableau de ces variations, sinon que la force interprétative de chaque historien a chance de l'emporter toujours sur la parfaite impartialité ? Et que les coups de filet que l'on se plaît à jeter sur d'aussi complexes ensembles laisseront le plus souvent de belles proies en dehors de leurs mailles ? Faisons nous-mêmes l'expérience : nous tentons de ramener à l'unité l'impression totale que nous éprouvons en face de notre littérature, et nous appelons à notre secours un grand nombre de titres significatifs, de souvenirs préférés dont nous extrayons un commun élément ; mais ajoutons-y des oubliés, des dédaignés, des singuliers — authentiques produits de notre sol cependant — et nous devrons corriger notre formule première, l'assouplir en tout cas et la rendre plus accueillante. L'*évidence,* par exemple, ou la *mesure*, voilà des caractéristiques fort acceptables du génie littéraire français : mais Pascal, Chateaubriand, les symbolistes protesteront contre la première formule, et, contre la seconde, tous nos prolixes romanciers, nos abondants faiseurs d'épopées, de Scuderi à Zola et d'Honoré d'Urfé à Strada...

*
* *

Les grandes simplifications nationales prennent encore plus de force légendaire lorsqu'il s'agit du jugement porté, au delà des frontières, sur un ensemble intellectuel étranger. C'est ici qu'il faut en effet, comme disait la métaphysique, « se poser en s'opposant » et opposer en se posant. Appliquées aux choses nationales, les interprétations systématiques sont, le plus souvent, une manière indirecte de se reconnaître et de se qualifier; mieux encore, elles sont une incitation et un encouragement à continuer des aïeux qui, avant de revivre ainsi dans la mémoire des descendants, ont dû délimiter leurs énergies et simplifier leur diversité.

Vis-à-vis de l'étranger, comment une vue d'ensemble ne comporterait-elle pas le plus souvent l'aveu d'une différence, la proclamation de singularités qu'on se plaira à exagérer? Tout sans doute n'était point barbarie, chez l'étranger qu'un Athénien renvoyait sans façon à sa Thessalie natale; mais il était naturel qu'un grossissement des traits vînt accuser les divergences entre des groupes d'hommes dont chacun devait persévérer dans sa manière d'être. Nous avons vu que le succès littéraire, à distance du lieu d'origine et de production, est chose capricieuse et déconcertante : que dire, à plus forte raison, des synthèses nécessairement partielles qui doivent nous donner en raccourci l'intuition d'une âme collective étrangère, à travers la série de ses monuments intellectuels? Coleridge, un

jour, supposa que le père de Molière avait dû être Anglais : c'est que les Français, à son gré, étaient d'une nature trop superficielle et momentanée pour rien approfondir par l'imagination ; leur littérature légère, leur poésie descriptive du XVIIIe siècle portaient le témoignage de cette infériorité, et il fallait donc que l'auteur du *Misanthrope* fût une singularité ethnique. C'est tout à fait ainsi qu'une science récente a prétendu enlever à la France, une fois leur indice crânien repéré, nos plus grands écrivains pour les attribuer à la race germanique : ils cadrent mal avec nos moyennes intellectuelles les plus avérées, et Bossuet et Montesquieu, Corneille et Rousseau sont des dolichocéphales! Ou bien, un historien allemand de la littérature française, séduit par l'agrément badin de nos auteurs, met Chénier au-dessous de Parny, Molière plus bas que Piron, dont la *Métromanie* est « le chef-d'œuvre de notre art comique »? Et nul ne saura enfin combien l' « esprit gaulois », en s'imposant à l'attention étrangère, a frappé de fins de non-recevoir les meilleurs représentants d'autres aspects, moins apparents, de l'âme française. Tolstoï s'enthousiasme, en 1861, de Paul de Kock autant que de Dumas père. « Selon la conception anglaise, il est un peu inconvenant, leste et gaulois, mais il n'est pas immoral... C'est un Dickens français. »

Chaque peuple aurait à faire un *mea culpa* singulier, si de telles simplifications n'étaient inévitables, nécessaires à vrai dire à la commodité de nos jugements. Combien d'étrangers, médiocres dans leur pays et leur littérature, n'avons-nous pas mis sur le

pavois, parce qu'ils paraissaient incarner toute une variété de l'esprit humain! Ou bien, surpris de rencontrer des Persans à l'improviste, c'est toute la Perse de jadis, d'autrefois, de toujours, que nous avons prétendu découvrir et recréer en eux. Un Américain s'étonne de voir sélectionner par les Français les quatre noms yankees de Poe, Emerson, Thoreau et Whitman. « Emerson est le seul qui soit grand pour nous. Poe était un petit-maître, un artiste de camées, étonnamment peu américain; Thoreau était un ermite intellectuel, un original volontaire, un talent borné et inefficace: Whitman, un écrivain confus et sans esprit critique... Intéressants phénomènes littéraires, ces trois écrivains le sont sans aucun doute... Mais nommer ces trois Américains comme signifiant quelque chose pour le monde entier, et ignorer ceux qui, à côté d'eux, ont exprimé avec autant ou plus de bonheur le véritable génie de l'Amérique, c'est faire de la critique une pure recherche de nouveauté... » C'est surtout, j'imagine, repérer d'une manière trop simple sa perception de l'esprit américain, et s'exposer à la voir se heurter à une autre conception du même objet.

Assurément, on l'a vu, la loi de la concurrence entre nations exagère ces généralisations. Les particularités nationales révélées par la littérature sont accrues par une sorte de nécessité obligeant chaque peuple à faire figure particulière et éviter les doubles emplois. Nous admettons aisément aujourd'hui que la littérature allemande est surtout philosophique, plus disposée à la réflexion qu'à l'art : nous la

disions pédantesque il y a deux siècles, pastorale il y a cent cinquante ans, rêveuse et mystique il y en a cent; elle nous a paru humblement descriptive vers 1760, et frénétiquement lyrique vers 1820. Sans doute ces impressions avaient-elles toutes leur valeur provisoire; il était bon que nos propres singularités fussent aiguisées par le voisinage d'un génie national réputé différent. La « lourdeur » germanique, en littérature, accusait de même notre souplesse naturelle : et si, aujourd'hui encore, nous sommes disposés à accorder à l'art d'outre-Rhin une sorte d' « intériorité » qui fait contraste avec notre aisance d'allures parfois un peu vide, c'est sans doute surtout par l'effet de contrastes du même ordre. Aux jours les plus amers de la défaite et des désillusions, Dumas fils estimait cependant que le fameux *Gemüt* allemand, cette âme plus attendrie dont le nom est intraduisible, n'était qu'une autre forme de l'insincérité.

De la littérature anglaise, nous disons en général qu'elle est individualiste, et nous opposons volontiers à notre entente de la vie de société, à notre désir de ne parler que pour être compris, à notre goût de l'abstraction qui nous fait connaître « l'homme » plutôt que « les hommes », le sens des problèmes de conscience, l'humour personnel, l'exotisme complaisant et curieux, le réalisme cordial ou la poésie immatérielle, que nous ont en effet révélés un certain nombre d'explorations en terre britannique. « Chacun de ces insulaires est lui-même une île » : ce dicton nous paraît, en somme, applicable à la littérature anglaise — dont nous

redoutions les violences scéniques, au XVIIe siècle, dont nous aimions au XVIIIe le philosophisme bourgeois et la pensive mélancolie. Qui saura jamais si la production moyenne de l'Angleterre intellectuelle est exactement représentée par des écrivains dont les mérites nous semblent si souvent complémentaires des nôtres, et dont nous jalousons parfois les singularités comme autant de réussites proposées à notre émulation? De commodes histoires de presbytère ou de château, cette interminable et banale conversation autour de la table à thé que Swift raillait déjà, qui sait si ce n'est pas là, bien loin de ce franc individualisme qui nous enchante, la « note fondamentale » qui caractériserait deux siècles au moins d'intellectualité britannique?

Quant à l'Italie, nous la savons artiste, virtuose même, habile à trouver des procédés d'expression et à créer des formes d'art dont plusieurs ont fait leur tour d'Europe : et bien souvent, sans doute, un contenu solide fait défaut à ce *bel canto* séduisant. Plus de spontanéité dans la façon de raconter des aventures de sang et d'amour : un lyrisme intense et qui s'enchante du détail des impressions : presque partout, un relief et un contour bien dignes d'un pays de franche lumière : telles sont les caractéristiques préférées que nous attribuons à la littérature de la Péninsule. Encore n'y pouvons-nous faire entrer qu'avec un peu d'effort la vraie grandeur de Dante, et oublions-nous un peu le temps où Pétrarque, le « triste Florentin », et ses émules élégiaques semblaient les représentants suprêmes de la poésie transalpine : et les jugements dédaigneux de nos

classiques sur le clinquant de l'italianisme, la réputation de lascivité, puis de fadeur, qui résumèrent trop aisément l'esprit littéraire italien, ont eu tour à tour leur temps de ce côté des Alpes.

Même certains ensembles intellectuels que nous n'apercevons que par intermittence, à travers des manifestations fragmentaires, doivent se plier à ces interprétations successives. Quelques douzaines de romans russes ne nous font-elles pas juger un peu vite de la profondeur de la sensibilité slave, et de caractères intellectuels qui n'ont pas laissé, à vrai dire, de varier beaucoup dans le cours de deux siècles? La prompte renommée d'une poignée de Scandinaves, déjà fort différents entre eux, nous a invités à entrevoir, derrière deux dramaturges norvégiens, deux romanciers suédois, un critique danois, une âme septentrionale mystérieuse et vaguement éclairée de lueurs d'aurore boréale. De quelques autres ensembles nationaux, nous ne savons qu'assez peu de chose : et il ne semble pas que la Hongrie, la Bohême, les nombreuses puînées de l'Orient d'Europe ou d'Asie nous aient déjà livré assez de confidences pour que nous tentions de reconstituer leurs qualités essentielles. En revanche, l'Espagne, que nous jugeâmes redondante et prolixe, puis enténébrée et dévote, enfin délicieusement romanesque et chevaleresque, nous est apparue à travers une littérature facilement simplifiée. Les États-Unis, pour terminer, n'ont pas manqué de nous inviter à voir, dans leur littérature, l'expression de la vie intense et de l'utilitarisme, ou bien, par réaction, d'un idéalisme fort prompt à se perdre

dans la singularité de la névrose et du cauchemar.

Or, si de telles variations dans le dessin attribué, par des yeux étrangers, au « génie » des diverses littératures se justifient et s'expliquent, c'est surtout par l'opposition nécessaire qui s'établit entre des groupes hétérogènes. Des réalités relatives se dissimulent bien certainement sous le flottement visible de ces synthèses : par là, de légitimes différenciations aident chacun à mieux prendre conscience de son effort et de ses tendances. Mais il y a, le plus souvent, dans une littérature donnée, sinon dans le peuple dont elle émane, assez de diversités pour qu'une gamme plus nuancée, et toute une échelle de valeurs variables, soient impliquées dans son développement total. On l'a souvent observé, le caractère distinctif d'une nation cultivée n'est point du tout un monopole, une singularité privilégiée qui lui assurerait à perpétuité l'exercice exclusif de l'esprit, ou de la raison, ou de l'imagination, ou du sentiment, et qui inscrirait, en conséquence, telle modalité intellectuelle, tel genre littéraire à son éternel actif : c'est, bien plutôt, assez variable sous l'effet du temps et des circonstances, une certaine répartition de qualités et de tendances, surtout fixées dans la matière du langage, — avec des *dominantes* dont nous nous emparons comme d'une singularité spécifique, et qui deviennent, pour notre prompte algèbre mentale, l'âme profonde et définitive de tous ces vastes et multiples organismes.

*
* *

En servant à qualifier ainsi, soit pour les concitoyens, soit pour l'étranger, la *psyché* millénaire qui anime des peuples ou des races, les formes littéraires ont accompli le cercle complet de leur existence. Le cycle est fermé : la goutte de pluie, issue de la mer, y est retournée, a été absorbée par elle. Les œuvres d'art ne sont plus que des brins de paille jetés sur le fleuve pour en faire mesurer le cours. Chemin faisant, la vie provisoire de la littérature a enrichi de moyens d'expression, de nuances de sensibilité, des ensembles qui, à distance, nous apparaissent surtout, désormais, sous la figure de mentalités nationales. Indépendamment même du contenu, des « sentiments bons et courageux » dont parle La Bruyère, de cette « splendeur du vrai » qui doit être la parfaite beauté, ou simplement de cette « espèce de force divine » que Flaubert trouvait dans la précision des assemblages d'une œuvre littéraire digne de ce nom, le détail de cet effort expressif a permis à mille énergies de se libérer ou de se reconnaître : elles ont fini, groupées et confondues, par déterminer l'apparence de vastes agglomérations que distingue surtout, aujourd'hui, leur nationalité.

Sans doute, nous l'avons vu, avec un état de civilisation différent, on pourrait supposer des groupes répartis selon d'autres critères, où la littérature servirait, rétrospectivement, à qualifier des classes, des castes, des notions morales et des types sociaux que n'uniraient que médiocrement des affinités ter-

ritoriales. Et, au lieu de songer en premier lieu à une littérature française qui semble surtout intelligible (« tout ce qui n'est pas clair n'est pas français ») ou à une littérature espagnole aux allures chevaleresques, on serait naturellement tenté de retrouver, avec leurs caractères propres, une littérature « courtoise » qui serait raffinée et précieuse, une littérature « bourgeoise » qui serait railleuse et pratique, une littérature « populaire » qui serait simpliste et cordiale, une littérature « chrétienne » édifiante ou une littérature « libertine » insouciante...

Encore le langage, témoin et résidu d'une part considérable de la vie des littératures, ne suivrait-il pas aisément une telle stratification. On peut donc admettre que l'existence de la littérature aboutit à en abimer les formes dans une sorte de vie indistincte et anonyme, dont elles participent bon gré mal gré. Une chanson de Béranger, dédaignée aujourd'hui, un lied rhénan que personne ne module plus jamais, un *concetto* italien désormais oublié, un roman suranné du XVIIIe siècle anglais, finissent par subsister impersonnellement, comme des indiscernables, simples atomes agglomérés à des milliers de molécules analogues, poudre colorée finissant par donner ses teintes à une fresque qui réunit un infini de corpuscules pareils. Très peu d'œuvres — faut-il le répéter? — possèdent réellement, par elles-mêmes et pour très longtemps, la vertu leur permettant de survivre aux conditions qui ont suscité leur existence. Elles ne sont pas non plus très nombreuses, les productions anciennes qu'un caprice du goût rappellera à l'attention, que le besoin de

s'appuyer sur le passé proposera à l'émulation de nouveaux créateurs, ou qu'un simple plagiat, un caprice, un hasard, l'exploration d'une bibliothèque de campagne, fera revivre un instant, loin des siècles qui les ont vues naître.

Si bien que la forme la plus assurée de survie et de durée, dans l'état présent du monde, reste sans doute, pour une forme littéraire, de contribuer aux nuances offertes, dans la concurrence générale, par les diverses nationalités intellectuelles. C'est peut-être une variété atténuée d'existence, un mode un peu falot de pérennité : cette annexion n'en a pas moins sa beauté; elle comporte des garanties rassurantes, sinon de résurrection individuelle, du moins de persistance anonyme. Et puisque certains vastes ensembles poétiques, l'Inde, la Grèce antique, ont encore le pouvoir de nous attirer ou de nous charmer quand ont disparu depuis longtemps les civilisations qui les créèrent, il semble bien que ce soit le moins précaire refuge, la suprême chance de durée offerte à une tentative intéressante d'expression, que d'être maintenue le plus longtemps possible, par les hommes de même idiome, au nombre des éléments qui donnent son accent à une littérature nationale.

CONCLUSION

Très justement, la philosophie de la solidarité nous invite à révérer, dans mille commodités qui trop souvent sembleraient aller de soi, le résultat et l'indice des efforts lointains d'ancètres oubliés ou d'humbles contemporains :

Le laboureur m'a dit en songe : « Fais ton pain... »
... Nul ne peut se vanter de se passer des hommes...

Ne devrait-on pas, de même, observer que la vie courante des civilisés, fussent-ils les plus éloignés de toute littérature, est redevable à sa manière de son aisance et de sa souplesse aux « expressions » créées, pour des nécessités esthétiques, par des écrivains ? Manzoni affirmait que bien des gens n'auraient pas l'idée d'être amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour ; et sans doute quelque suspicion était-elle, par là, jetée sur la spontanéité du sentiment qui passe pour le plus naturel à l'espèce humaine : il serait sans doute aussi vrai de dire que bien des gens seraient fort en peine de manifester par des mots les sentiments qui les agitent, les idées auxquelles aboutissent leurs expériences, sans l'aide secrète que leur prête à distance

l'effort désintéressé d'un artiste. Un bon bourgeois qui écrit une lettre de condoléances, une jeune fille qui rédige son journal intime, un fiancé qui fait sa cour, une servante qui copie des pages du « parfait secrétaire », un cercle de dames qui creuse de la casuistique sentimentale : autant de tributs, parfois insoupçonnés, à mille précédents littéraires; autant de dépendances de forme à l'égard d'états d'âme qui ont trouvé, dans un autre plan, une expression plus ou moins heureuse; et, par delà le langage qui en permet la manifestation, autant de gestes ou de désirs humains que la littérature a peut-être libérés indirectement de la gangue du quotidien, de l'indistinct et de l'amorphe.

Sans doute, il entrera de l'insincérité et de l'artifice, de la « littérature » enfin, dans ces façons de dire ou de penser, que leur valeur spontanée ne suffit point à animer et à mettre en forme. Cathos et Madelon sont ridicules de donner dans le jargon du haut style et toutes les sottes billevesées de la fausse préciosité. M. Perrichon ferait aussi bien de rester sans voix devant la mer de Glace, plutôt que d'orner d'une « pensée », au salon de l'hôtel, le livre des étrangers. Cependant, si l'homme en était réduit vraiment aux simples suggestions de son moi authentique, la vie sociale manquerait un peu de variété et d'agrément. Quelques proverbes, quelques sentences religieuses, une monnaie inusable de dictons et de maximes viendraient tout juste agrémenter, j'imagine, la stricte manifestation des instincts, des besoins et des volontés : cela ne paraît pas sans charme, aperçu de loin, dans les sociétés peu évo-

luées; mais cette simplicité naturiste est surtout appréciée, le contraste aidant, par les raffinés, les curieux, les esprits qu'une pratique littéraire intense a trop rompus aux subtilités expressives. La vie ne va pas dans ce sens : elle tend incontestablement à l'individuation, à l'hétérogénéité sociale. Même indépendamment de leur contenu, les formes littéraires jouent à cet égard un rôle qu'il est plus aisé de condamner que de contester.

C'est à ce titre qu'un romancier, Stevenson, a pu dire que « les livres les plus influents, les plus vrais dans leur influence, sont des œuvres de fiction. Elles ne clouent pas le lecteur à un dogme qu'il devra ensuite reconnaître inexact; elles ne lui enseignent pas une leçon qu'il lui faudra plus tard désapprendre. Elles répètent, elles réordonnent, elles clarifient les leçons de la vie ». Et le grave Emerson, aimablement, déclarait que « souvent il trouvait des traces du roman écossais ou français dans la politesse et le brillant de jeunes enseignes, étudiants et employés », c'est-à-dire que, pour un Américain de 1840, la courtoisie d'un héros de W. Scott, la fringance d'un Rubempré ou d'un Rastignac étaient une implicite leçon, une tacite exhortation à plus de brio ou plus de souplesse d'esprit et de propos — un ferment de civilisation, quoi qu'en puissent penser des esprits chagrins. Le bon Huet, évêque d'Avranches, attendait de même, au XVIIe siècle, une leçon de savoir-vivre de toute fiction romanesque et faisait indulgence, à ce titre, au plus décrié de tous les genres.

De tels effets, dira-t-on, sont sujets à s'atténuer et

à s'évaporer, contrariés qu'ils sont par d'autres tendances, — où la littérature peut d'ailleurs être impliquée, elle aussi, — mais qui ramènent les groupes humains vers de pesantes moyennes, vers l'indistincte indifférence grégaire? Puisque « le beau même périt », trop peu de chose subsiste, et des modèles, et des préceptes, et de leur action sur le monde? Trop fragile et imperceptible est, à peu de distance, le parfum laissé par des fantômes passagers, qu'absorbent plus vite que d'autres les grands souffles de la vie économique ou politique des sociétés? Il ne reste que des résidus vraiment imperceptibles d'une telle action? Qu'importe, si la toile même du Temps est tissée d'une matière où ces fils périssables ont eu leur place, et si nous ne pouvons mieux nous représenter des instants abolis qu'en nous renseignant, auprès de ces mémorialistes involontaires, sur les variétés d'émotion qui eurent leur instant d'existence? Même si, de tant de touchants ou véhéments efforts pour exprimer des états d'âme passagers, il ne reste rien que des feuillets poudreux, des gloses laborieuses et des articles de dictionnaires, leur brève apparition n'aura pas été vaine, puisque de plus vastes ensembles ont tiré profit de ces vies éphémères.

« Tout au monde, disait Mallarmé, existe pour aboutir à un livre » : formule glorieuse et désespérée, que le monde semble oublier et démentir par chacun de ses mouvements, qu'il justifie cependant à sa manière en reconnaissant ses propres intuitions dans les grandes œuvres d'art, en laissant à des formes littéraires le soin d'incarner ses plus con-

fuses aspirations et en acclamant la royauté passagère de l'écrivain, « roi qui crée son peuple ». Car c'est là, dans ce rôle d'*appeleur*, de suscitateur éventuel de mille sentiments formulés et différenciés d'abord par elles, que réside la vertu primordiale des lettres. Cette mission reste la plus évidente pour tous ceux qui ne voient pas, comme Tolstoï, l'unique devoir humain dans la diminution de la souffrance physique. Mais on sait assez quel abîme sépare ici deux classes perpétuellement irréductibles de sensibilités, et qu'à Ruskin déclarant : « Je détruirais le Parthénon pour sauver un seul homme de la faim » s'oppose d'Annunzio proclamant avec une ardeur presque néronienne : « Je détruirais tout un peuple pour sauver une seule frise du Parthénon, une seule note de la IXe Symphonie, un seul vers de la *Tristesse d'Olympio*. » Conflit éternel qu'apaise seule une vue plus conciliante de tendances qui, dans la réalité, ont rarement à se porter à des partis aussi extrêmes...

* * *

D'ailleurs, des résultats plus analogues à l'immortel instinct d'activité charitable, plus conformes au vœu d'un Tolstoï ou d'un Ruskin, ne manquent pas au tableau. Grâce à la littérature, et par la vertu de ses formes, des millions d'hommes se sont trouvés effleurés par des idées qui, sans elle, seraient restées doctrines réservées et spéculations inefficaces. Buffon avait raison de le déclarer : « La manière dont une vérité est dite est plus utile à l'humanité même que cette vérité. » Car l'enthousiasme

religieux comme le sens de la justice, le goût de l'héroïsme autant que la misère de l'âme, la joie de vivre aussi bien que l'aspiration vers la mort, se sont manifestés à des publics entiers : *Polyeucte* ou *Candide*, l'*Hymne à la joie* ou les *Nuits* ont touché des groupes sociaux importants et significatifs, que n'auraient guère atteints Descartes ou Leibniz, Kant ou Schopenhauer. Un Cervantes a fait choir la panoplie vide du vieil idéal chevaleresque. Dickens a contribué à assouplir l'organisation sociale de l'Angleterre ; il a « sa place parmi les causes d'ordre moral qui ont épargné à son pays une révolution. » Un Pixerécourt même a pu passer pour suppléer à une religion absente. Sans doute, les vastes espoirs que le XVIIIe siècle fondait sur la littérature pour moraliser et éduquer les masses semblent avoir été déçus ; le roman humanitaire et le théâtre pédagogique ont souvent desservi l'art plus encore qu'ils ne servaient les hommes. Mais leur faillite même, et l'insuccès relatif d'un Sébastien Mercier ou d'un Richardson, prouvait qu'une telle entreprise aura toujours à compter en première ligne avec des exigences de style et de forme dont un éducateur risque de faire trop bon marché, et qui prennent sans beaucoup tarder leur revanche sur le terrain même de l'art.

Mais si l'amélioration des individus et des mœurs ne saurait guère être le but direct de la littérature, il convient d'observer que des œuvres à peu près dénuées de finalité immédiate ont cependant joué un rôle qui dépasse l'office d' « animateur », dévolu à tout effort littéraire. Tolstoï s'est indigné que le

culte de Shakespeare, c'est-à-dire d'un auteur sans application évidente et d'un créateur suprême de « formes », fût une « influence épidémique » dont nul bienfait ne pouvait résulter pour l'humanité gémissante. Il oubliait que ces affabulations sans apparente moralité et sans altruisme immédiat ont aidé des publics entiers à prendre conscience de leur nationalité, en voyant leurs fastes historiques se réincarner dans des pièces modelées sur le type shakespearien. Dans sa propre patrie, les misères ou les gloires de la « sainte Russie » ont souvent trouvé des annonciateurs que n'aurait sans doute pas suscités une médiocre variété de dramaturgie. Des pièces à thèse humanitaire n'ont pas manqué de s'appuyer, à l'occasion, et de fonder leur agencement scénique sur ce grand précédent théâtral. Ailleurs, c'est Dante servant longtemps de patrie idéale à un peuple morcelé, ou Gœthe offrant un patrimoine commun à des hommes divisés par les antiques fatalités du sol et de l'histoire. Et c'est encore, pour des nationalités qui s'ébauchent, la poésie traditionnelle ou les œuvres clairsemées de quelques grands hommes ou c'est, pour des nations anciennes qui tiennent à s'assurer de leurs lettres de noblesse, l'ensemble des monuments significatifs ou les produits d'une époque préférée, qui offrent un des plus sûrs abris au vouloir-vivre des groupes humains. On peut donc mettre à leur place légitime les « belles-lettres », sans accorder aux uns qu'elles soient une vaine et frivole amusette, sans concéder aux autres qu'elles puissent dominer ou remplacer tous les modes de l'activité humaine. Ne

supposons pas que des sociétés parfaites ignoreraient les « jeux de la phrase », mais ne croyons pas davantage

Que les cytises de Virgile
Ont parfumé tout l'univers.

Admettons plutôt, avec La Bruyère, que l'important est de « penser et parler juste », et qu' « amener les autres à notre goût et à notre sentiment, c'est une trop grande entreprise ». Parler juste : c'est-à-dire amener à l'expression désirable la conscience que chacun prendra d'un fragment de la vie. Même ce programme restreint, s'il est suivi fidèlement et s'il est développé selon l'humaine nature, a chance de créer quelque jour une harmonie très suffisante, et « sociale » à sa manière, entre le jaillissement des formes littéraires et les groupes successifs du monde civilisé.

FIN

TABLE DES MATIERES

Pages

AVANT-PROPOS 1

LIVRE PREMIER

LES DEUX TENDANCES ANTAGONISTES

INTRODUCTION 7

Le « fait littéraire » et son principe : exprimer la vie par des combinaisons de mots. — Son antagonisme avec les « formules » exigées par tout milieu social. — De l'un à l'autre de ces pôles opposés, il y a, à la fois, hostilité et échange, comme dans tous les arts.

CHAPITRE I. — **L'effort vers l'expression**. 15

La genèse du « fait littéraire », phénomène individuel; difficulté de le définir : quelques indications. — Equivalents donnés par des écrivains pour caractériser la conception esthétique : rythme, vision, aperçu. — Elaboration de l'œuvre à venir ; le choix des moyens. — Esquisse d'une esthétique fondée sur l'expression plus ou moins absolue. — Dans quelle mesure l'artiste est-il présent dans son œuvre, et celle-ci est-elle représentative de l'homme ?

CHAPITRE II. — **Les exigences de la formule**. 54

Nécessités linguistiques : elles se retrouvent dans le choix des moyens et des formes littéraires à tous les degrés. — Causes principales de « fixité » en littérature : le goût du public pour le connu, le déjà vu ; le moindre effort chez les écrivains. — Quel-

Pages

ques exemples de formules au théâtre et dans le roman. — Causes plus profondes, qui tiennent aux conventions sociales elles-mêmes et aux postulats nécessaires de la communauté.

LIVRE II

LES CONDITIONS DU MOUVEMENT EN LITTÉRATURE

CHAPITRE I. — **La transformation des notions directrices** 83

Effet médiocre des changements politiques sur les vicissitudes des formes littéraires. — Action d'un public modifié. — La transformation des nations directrices et son contre-coup dans la littérature : cartésianisme, « sensibilité », romantisme. — Comment se transforment les idées ? — Vérification des coïncidences efficaces entre certaines conceptions du monde et de l'homme et certaines modalités littéraires.

CHAPITRE II. — **L'initiative des inadaptés** 109

Son importance pour les différenciations en littérature. — Il est d'ailleurs indifférent à la société que l'initiative soit le fait d'un « génie » ou la réussite d'un médiocre. — Quelques manières d'être inadapté : la perception de l'artiste supérieur; la névrose; le caractère; la santé; la franchise. — Même les inadaptés, au reste, tiennent encore à des séries antérieures de phénomènes.

CHAPITRE III. — **Le recours au passé national.** 129

Ce qu'est, en général, la curiosité historique des individus et des groupes : le choix d'un instant significatif du passé qui aide l'effort présent. — Exemples littéraires de la même tendance. — Une telle revivisscence diffère en général de la « tradition » : comment la théorie littéraire est tentée de l'interpréter; ses exagérations nationales et ethniques. — Caractère réel de ces recours au passé; leur efficacité.

Pages

CHAPITRE IV. — **L'appel à l'étranger** 157

Importance des contacts intellectuels des groupes ou des individus avec des éléments hétérogènes. — Leur nature. — Les concordances préalables. — La question du cosmopolitisme littéraire. — Ses dangers et ses limites. — La nécessité de l'assimilation: l'efficacité des ferments.

LIVRE III

ADHÉSIONS ET ACCEPTATIONS SOCIALES

CHAPITRE I. — **La littérature expression de la société.** 180

La littérature est-elle l'expression de la société? Oui, à la prendre dans son ensemble; mais elle n'en est pas exactement la description. — L'expression de la société, c'est surtout le jugement qu'elle-même porte sur sa littérature. — Quelques exemples d'écart entre une société et sa littérature apparente : celle-ci semble parfois le contraire, ou le complément, de celle-là. — Les formes littéraires sont plutôt révélatrices du goût des sociétés que de leurs façons d'être.

CHAPITRE II. — **Le succès et la réputation** 202

Ce que prouve, avant tout, le succès : une concordance entre une œuvre et un groupe du public. — « Un compliment est un certificat de ressemblance ». — Eléments variables du succès : il est rare qu'ils soient tous esthétiques. — Coups d'état nécessaires pour étendre vraiment la zone d'un succès. — La notoriété. — Réputation continue et succès à éclipses.

CHAPITRE III. — **L'influence et l'action sociale** 230

Tout public étendu interprète et réfracte à sa façon l'œuvre littéraire. — Les responsabilités de la littérature ; ses excuses. — Le remède à l'art devrait être dans l'art lui-même. — La littérature exerce une action sur les publics qui l'attendent, et dont elle exprime plus fortement les tendances. — Danger de

Pages

toute création trop directe d'images chez un lecteur. — Caducité de cette action de la littérature.

LIVRE IV

LES GRANDES ADOPTIONS COLLECTIVES

CHAPITRE I. — **La renommée** 252

La gloire du nom ou la gloire de l'œuvre. — L'existence anonyme des formes littéraires. — Toute renommée durable est fondée sur un jeu de probabilités qui prolonge ou qui crée certaines grandeurs littéraires. — Signification symbolique prise par les très grands noms.

CHAPITRE II. — **Les délinéations légendaires**. 268

La mémoire restreinte des groupes simplifie les œuvres et ramène les noms à une signification essentielle. — La légende et ses nécessités. — Incarnation mythique des grandes tendances humaines. — Rattachement aux grands ensembles sociaux.

CHAPITRE III. — **Les synthétismes nationaux**. 287

Les caractéristiques nationales; leur importance et leur danger. — Part de vérité incontestable et part d'erreur nécessaire. — Les littératures ne sont pas nationales, mais le deviennent. — Quelques variations et incertitudes concernant les littératures française, anglaise, allemande. — Grandes lignes déterminantes de la nationalité littéraire.

CONCLUSION. 319

9864-10-13— PARIS. — IMP. HEMMERLÉ ET Cie
Rue de Damiette, 2, 4 et 4 *bis*.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

07 NOV. 1990

28 JUN 1969 q.S.t.

JUIL [redacted]

6 1 0 [redacted]

AUG 04 '82

AUG 03 '82

OCT 21 1986

OCT 26 199

JUL 27 '85

OCT 20 1986

OCT 21 199

NOV 22 1986

27 JUL '85

NOV 18 '86

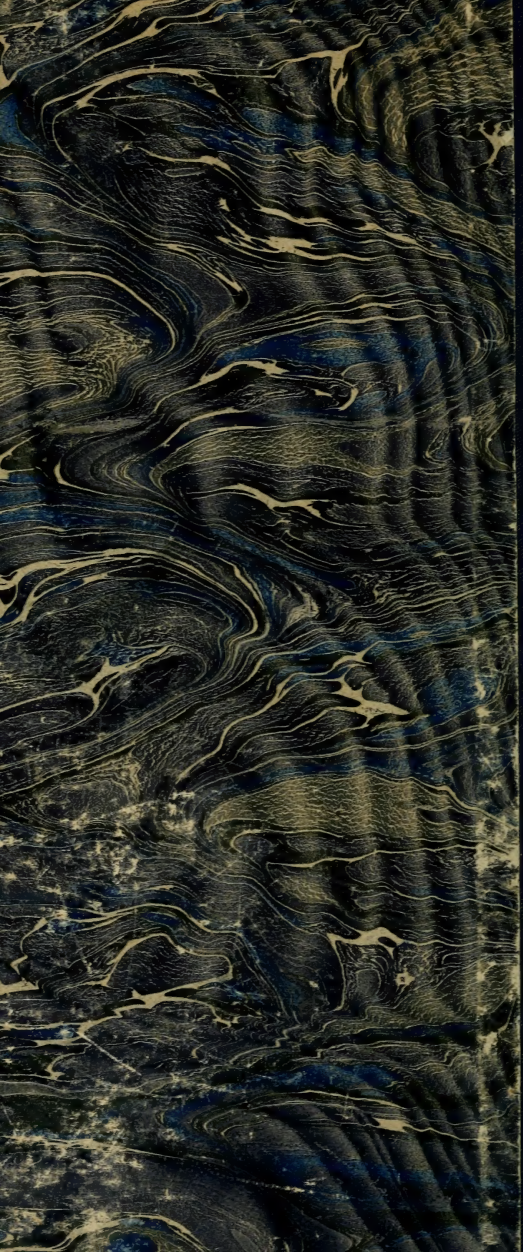
OCT 31 1988

NOV 09 1988

OCT 31 1988

NOV 20 1990

CE

a39003 002376092b

CE PN 0045
.B25 1913
COO BALDENSPERGE LA LITTERATU
ACC# 1205620